

CADERNOS

DO IEB

7

CULTURAS E
IDENTIDADES
BRASILEIRAS

ENCONTRO
DE PÓS-GRADUANDOS
DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
USP



Ana Paula Cavalcanti Simioni
Eduardo Sato
Lucas Marchezin
Henrique Gerken Brasil
Marina Mazze Cerchiaro
Regiane Matos
(organizadores)

**ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI
EDUARDO SATO
LUCAS MARCHEZIN
HENRIQUE GERKEN BRASIL
MARINA MAZZE CERCHIARO
REGIANE MATOS
(ORGANIZADORES)**

**CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS
DOI : 10.11606/9788586748066**

**SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
IEB - USP
2016**



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR Prof. Dr. Marco Antonio Zago
VICE-REITOR Prof. Dr. Vahan Agopyan

DIRETORA Prof.ª Dr.ª Sandra Margarida Nitrini
VICE-DIRETOR Prof. Dr. Paulo Teixeira Lumatti



INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

TÍTULO Culturas e Identidades Brasileiras

ORGANIZAÇÃO Ana Paula Cavalcanti Simioni
Eduardo Sato
Lucas Marchezin
Henrique Gerken Brasil
Marina Mazze Cerchiaro
Regiane Matos

PRODUÇÃO **DIVISÃO CIENTÍFICO-CULTURAL**

CHEFE DA DIVISÃO CIENTÍFICO-CULTURAL Pérola Ramira Ciccone

CHEFE DA DIFUSÃO CULTURAL Regina Mayumi Aga

PROJETO GRÁFICO Eduardo Junqueira e Karine Tressler

EDITORACÃO ELETRÔNICA Eduardo Junqueira

PREPARACÃO DE TEXTOS Edméa Garcia Neiva

REVISÃO DE TEXTO Fernanda Cristina Campos
Cleusa Conte Machado
Flávio Machado

PROJETO DE CAPA Eduardo Junqueira

Copyright © 2015 by Instituto de Estudos Brasileiros - USP

A consulta a este documento fica condicionada na aceitação das seguintes condições de uso:

Este trabalho é somente para uso privado de atividades de pesquisa e ensino. Não é autorizada sua reprodução para quaisquer fins lucrativos. Esta reserva de direitos abrange a todos os dados do documento bem como seu conteúdo. Na utilização ou citação de partes do documento é obrigatório mencionar nome da pessoa autora do trabalho.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS - USP.

C967

Culturas e identidades brasileiras : I Encontro de Pós -
Graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros / Organização Ana Paula
Cavalcanti Simioni... [et al.] - São Paulo : Instituto de Estudos Brasileiros,
2016.

324 p. ; 23 cm (Cadernos do IEB, ISSN 2525-5959; vol 7, 2016).

Bibliografia.

ISBN 978-85-86748-06-6

DOI : 10.11606/9788586748066

1. Ensaio literário - Brasil 2. Literatura brasileira 3. Artes -
Brasil 4. Cultura brasileira 5. História do Brasil I. Simioni, Ana Paula
Cavalcanti, org. II. Título.

CDD 869.945

DIREITOS RESERVADOS

Instituto de Estudos Brasileiros – IEB-USP
Edifício Brasiliana, Praça do Relógio Solar, 342
Cidade Universitária - CEP: 05508-115
São Paulo - SP, Brasil
Difusão Cultural: Tel. (11) 3091-1149
www.ieb.usp.br – e-mail: difusieb@usp.br

CADERNOS

DO IEB

7

CULTURAS E
IDENTIDADES
BRASILEIRAS

ENCONTRO
DE PÓS-GRADUANDOS
DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
USP



Ana Paula Cavalcanti Simioni
Eduardo Sato
Lucas Marchezin
Henrique Gerken Brasil
Marina Mazze Cerchiaro
Regiane Matos
(organizadores)

SUMÁRIO

Cadernos do IEB

 18

Apresentação

 19

**ARTE E LITERATURA NO BRASIL ENTRE
FINAIS DO XIX E INÍCIOS DO XX** 20

ALEXANDRE JULIETE ROSA

Oscilação entre as formas conto e
crônica em Lima Barreto

 21

GABRIELA RODRIGUES PESSOA DE OLIVEIRA

Virgílio Maurício e o *Après le rêve*:
a trajetória de uma pintura

 31

CARLOS LIMA JÚNIOR

“Silêncio! aqui desta tribuna até os reis têm
que me ouvir”: algumas considerações
acerca da pintura *Sessão das Cortes de
Lisboa*, de Oscar Pereira da Silva

42

MARIA VIANA

O grotesco crítico na composição do
romance *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

53

CONTROVÉRSIAS DO URBANO

64

EVANDRO SOARES DA SILVA

Os discursos da natureza e a urbanidade
na cidade de São Paulo

65

VINÍCIUS GARCIA MATTEI

Ao sabor dos ventos: controvérsias
em torno da instalação de uma usina
termoelétrica em Canas (SP)

73

**OLHARES MÚLTIPLOS SOBRE
MÁRIO DE ANDRADE** 84

MARCELO MARANINCHI

Mário de Andrade, leitor do romantismo
_____ 85

VIVIANE AZEVEDO VILELA

Referências fotográficas em Mário de Andrade
_____ 95

REGIANE MATOS

Mário de Andrade e Julio Martínez
Oyanguren: um diálogo Brasil – Uruguai 102

EDUARDO TADAFUMI SATO

Mário de Andrade e *A Gazeta*: “plumitivo
incipiente” e “senhora de nobre e popular carreira”
_____ 112

**ARTE E CULTURA EM TEMPOS DE
DITADURA E REDEMOCRATIZAÇÃO** 124

MARIA ISABEL DE SOUZA GRADIM

As Trienais de Tapeçaria do MAM

SP – de 1976 a 1982

125

VINÍCIUS JOSÉ FECCHIO GUERALDO

Milton Nascimento entre o sertão e a cidade

139

LUCAS TADEU MARCHEZIN

“Ditado Antigo” e outras histórias: memória
e narrativa no disco *Plínio Marcos em prosa
e samba, com Geraldo Filme, Zeca da
Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*

149

RENATO GONÇALVES FERREIRA FILHO

“Somos os filhos da revolução”? Valor e gozo
nas expressões do *pop rock* brasileiro

159

CULTURA E PODER EM TEMPOS DE ESTADO NOVO

167

MARTIN LOFFREDO NERY

Uma contribuição para a aproximação entre
Direito e Música: o estudo do samba pelo
viés da regulamentação do trabalho

168

MANUELA HENRIQUE NOGUEIRA

Mulheres como sujeitos da história: a
representação do trabalho feminino na
pintura de Georgina de Albuquerque

175

MARINA MAZZE CERCHIARO

Mulher, de Adriana Janacópulos: articulações entre
raça, gênero e nação no Estado Novo brasileiro

181

AMANDA BERALDO

Amélia – uma mulher, seus narradores e seus tempos

194

**IMAGENS DO BRASIL: CONSTRUÇÃO
DO ESTADO E DA NAÇÃO** 204

GUILHERME S. C. DA ROCHA FREITAS

Oliveira Lima e a divulgação do Brasil no
Exterior: Perspectivas de pesquisa

205

HENRIQUE GERKEN BRASIL

Existe uma política externa brasileira para a África?

214

TALITA YOSIOKA COLLACIO

Entre história e Literatura: uma carta
do Fundo Caio Prado Júnior

223

LUCAS SANTIAGO RODRIGUES DE NICOLA

Uma política sem *política*: atualidade das
controvérsias acerca de d. Pedro II

230

JÚLIO CESAR DE OLIVEIRA VELLOZO

As aventuras de Oliveira Lima contra o barão do
Rio Branco, Joaquim Nabuco e Rui Barbosa

239

SABERES POPULARES 250

LUCAS LIMA DOS SANTOS

O Pontal e os pescadores: entre o mar e o
rio (Pontal do Leste, Cananeia-SP)

251

RAFAEL VITOR BARBOSA SOUSA

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo e
o folclore: *O Concurso Mário de Andrade de
monografias sobre o folclore nacional (1946-1975)*

262

BRUNO ESSLINGER DE BRITTO COSTA

Cultura popular e interdisciplinaridade:
uma breve trajetória crítica

272

VISÕES SOBRE O NORDESTE 282

FRANCISCO ANDRADE

Revoada – Um panorama sobre a trajetória
musical do Quinteto Armorial nos anos de 1970

283

LUCIANA CAVALCANTI MENDES

Diários fotográficos de bicicleta em Pernambuco:
os irmãos Ulysses e Gilberto Freyre na
documentação de cidades na década de 1920

298

THIAGO MARCELO MENDES

O circuito comunitário da Festa do
Divino em Brotas de Macaúbas, Bahia:
uma experiência etnográfica

313

CADERNOS

DO IEB

7

CULTURAS E
IDENTIDADES
BRASILEIRAS

ENCONTRO
DE PÓS-GRADUANDOS
DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
USP



Ana Paula Cavalcanti Simioni
Eduardo Sato
Lucas Marchezin
Henrique Gerken Brasil
Marina Mazze Cerchiaro
Regiane Matos
(organizadores)

SUMÁRIO

Cadernos do IEB	18
Apresentação	19

ARTE E LITERATURA NO BRASIL ENTRE FINAIS DO XIX E INÍCIOS DO XX	20
--	-----------

ALEXANDRE JULIETE ROSA

Oscilação entre as formas conto e crônica em Lima Barreto	21
--	----

GABRIELA RODRIGUES PESSOA DE OLIVEIRA

Virgílio Maurício e o <i>Après le rêve</i> : a trajetória de uma pintura	31
---	----

CARLOS LIMA JÚNIOR

“Silêncio! aqui desta tribuna até os reis têm
que me ouvir”: algumas considerações
acerca da pintura *Sessão das Cortes de
Lisboa*, de Oscar Pereira da Silva

42

MARIA VIANA

O grotesco crítico na composição do
romance *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

53

CONTROVÉRSIAS DO URBANO

64

EVANDRO SOARES DA SILVA

Os discursos da natureza e a urbanidade
na cidade de São Paulo

65

VINÍCIUS GARCIA MATTEI

Ao sabor dos ventos: controvérsias
em torno da instalação de uma usina
termoelétrica em Canas (SP)

73

**OLHARES MÚLTIPLOS SOBRE
MÁRIO DE ANDRADE** 84

MARCELO MARANINCHI

Mário de Andrade, leitor do romantismo
_____ 85

VIVIANE AZEVEDO VILELA

Referências fotográficas em Mário de Andrade
_____ 95

REGIANE MATOS

Mário de Andrade e Julio Martínez
Oyanguren: um diálogo Brasil – Uruguai 102

EDUARDO TADAFUMI SATO

Mário de Andrade e *A Gazeta*: “plumitivo
incipiente” e “senhora de nobre e popular carreira” 112

**ARTE E CULTURA EM TEMPOS DE
DITADURA E REDEMOCRATIZAÇÃO** 124

MARIA ISABEL DE SOUZA GRADIM

As Trienais de Tapeçaria do MAM
SP – de 1976 a 1982

125

VINÍCIUS JOSÉ FECCHIO GUERALDO

Milton Nascimento entre o sertão e a cidade

139

LUCAS TADEU MARCHEZIN

“Ditado Antigo” e outras histórias: memória
e narrativa no disco *Plínio Marcos em prosa
e samba, com Geraldo Filme, Zeca da
Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*

149

RENATO GONÇALVES FERREIRA FILHO

“Somos os filhos da revolução”? Valor e gozo
nas expressões do *pop rock* brasileiro

159

CULTURA E PODER EM TEMPOS DE ESTADO NOVO

167

MARTIN LOFFREDO NERY

Uma contribuição para a aproximação entre
Direito e Música: o estudo do samba pelo
viés da regulamentação do trabalho

168

MANUELA HENRIQUE NOGUEIRA

Mulheres como sujeitos da história: a
representação do trabalho feminino na
pintura de Georgina de Albuquerque

175

MARINA MAZZE CERCHIARO

Mulher, de Adriana Janacópulos: articulações entre
raça, gênero e nação no Estado Novo brasileiro

181

AMANDA BERALDO

Amélia – uma mulher, seus narradores e seus tempos

194

**IMAGENS DO BRASIL: CONSTRUÇÃO
DO ESTADO E DA NAÇÃO** 204

GUILHERME S. C. DA ROCHA FREITAS

Oliveira Lima e a divulgação do Brasil no
Exterior: Perspectivas de pesquisa

205

HENRIQUE GERKEN BRASIL

Existe uma política externa brasileira para a África?

214

TALITA YOSIOKA COLLACIO

Entre história e Literatura: uma carta
do Fundo Caio Prado Júnior

223

LUCAS SANTIAGO RODRIGUES DE NICOLA

Uma política sem *política*: atualidade das
controvérsias acerca de d. Pedro II

230

JÚLIO CESAR DE OLIVEIRA VELLOZO

As aventuras de Oliveira Lima contra o barão do
Rio Branco, Joaquim Nabuco e Rui Barbosa

239

SABERES POPULARES 250

LUCAS LIMA DOS SANTOS

O Pontal e os pescadores: entre o mar e o
rio (Pontal do Leste, Cananeia-SP)

251

RAFAEL VITOR BARBOSA SOUSA

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo e
o folclore: *O Concurso Mário de Andrade de
monografias sobre o folclore nacional (1946-1975)*

262

BRUNO ESSLINGER DE BRITTO COSTA

Cultura popular e interdisciplinaridade:
uma breve trajetória crítica

272

VISÕES SOBRE O NORDESTE 282

FRANCISCO ANDRADE

Revoada – Um panorama sobre a trajetória
musical do Quinteto Armorial nos anos de 1970

283

LUCIANA CAVALCANTI MENDES

Diários fotográficos de bicicleta em Pernambuco:
os irmãos Ulysses e Gilberto Freyre na
documentação de cidades na década de 1920

298

THIAGO MARCELO MENDES

O circuito comunitário da Festa do
Divino em Brotas de Macaúbas, Bahia:
uma experiência etnográfica

313

CADERNOS

DO IEB

7

CULTURAS E
IDENTIDADES
BRASILEIRAS

ENCONTRO
DE PÓS-GRADUANDOS
DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
USP



Ana Paula Cavalcanti Simioni
Eduardo Sato
Lucas Marchezin
Henrique Gerken Brasil
Marina Mazze Cerchiaro
Regiane Matos
(organizadores)

SUMÁRIO

Cadernos do IEB

 18

Apresentação

 19

**ARTE E LITERATURA NO BRASIL ENTRE
FINAIS DO XIX E INÍCIOS DO XX** 20

ALEXANDRE JULIETE ROSA

Oscilação entre as formas conto e
crônica em Lima Barreto

 21

GABRIELA RODRIGUES PESSOA DE OLIVEIRA

Virgílio Maurício e o *Après le rêve*:
a trajetória de uma pintura

 31

CARLOS LIMA JÚNIOR

“Silêncio! aqui desta tribuna até os reis têm
que me ouvir”: algumas considerações
acerca da pintura *Sessão das Cortes de
Lisboa*, de Oscar Pereira da Silva

42

MARIA VIANA

O grotesco crítico na composição do
romance *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

53

CONTROVÉRSIAS DO URBANO

64

EVANDRO SOARES DA SILVA

Os discursos da natureza e a urbanidade
na cidade de São Paulo

65

VINÍCIUS GARCIA MATTEI

Ao sabor dos ventos: controvérsias
em torno da instalação de uma usina
termoelétrica em Canas (SP)

73

**OLHARES MÚLTIPLOS SOBRE
MÁRIO DE ANDRADE** 84

MARCELO MARANINCHI

Mário de Andrade, leitor do romantismo

85

VIVIANE AZEVEDO VILELA

Referências fotográficas em Mário de Andrade

95

REGIANE MATOS

Mário de Andrade e Julio Martínez
Oyanguren: um diálogo Brasil – Uruguai

102

EDUARDO TADAFUMI SATO

Mário de Andrade e *A Gazeta*: “plumitivo
incipiente” e “senhora de nobre e popular carreira”

112

**ARTE E CULTURA EM TEMPOS DE
DITADURA E REDEMOCRATIZAÇÃO** 124

MARIA ISABEL DE SOUZA GRADIM

As Trienais de Tapeçaria do MAM
SP – de 1976 a 1982

125

VINÍCIUS JOSÉ FECCHIO GUERALDO

Milton Nascimento entre o sertão e a cidade

139

LUCAS TADEU MARCHEZIN

“Ditado Antigo” e outras histórias: memória
e narrativa no disco *Plínio Marcos em prosa
e samba, com Geraldo Filme, Zeca da
Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*

149

RENATO GONÇALVES FERREIRA FILHO

“Somos os filhos da revolução”? Valor e gozo
nas expressões do *pop rock* brasileiro

159

CULTURA E PODER EM TEMPOS DE ESTADO NOVO

167

MARTIN LOFFREDO NERY

Uma contribuição para a aproximação entre
Direito e Música: o estudo do samba pelo
viés da regulamentação do trabalho

168

MANUELA HENRIQUE NOGUEIRA

Mulheres como sujeitos da história: a
representação do trabalho feminino na
pintura de Georgina de Albuquerque

175

MARINA MAZZE CERCHIARO

Mulher, de Adriana Janacópulos: articulações entre
raça, gênero e nação no Estado Novo brasileiro

181

AMANDA BERALDO

Amélia – uma mulher, seus narradores e seus tempos

194

**IMAGENS DO BRASIL: CONSTRUÇÃO
DO ESTADO E DA NAÇÃO** 204

GUILHERME S. C. DA ROCHA FREITAS

Oliveira Lima e a divulgação do Brasil no
Exterior: Perspectivas de pesquisa

205

HENRIQUE GERKEN BRASIL

Existe uma política externa brasileira para a África?

214

TALITA YOSIOKA COLLACIO

Entre história e Literatura: uma carta
do Fundo Caio Prado Júnior

223

LUCAS SANTIAGO RODRIGUES DE NICOLA

Uma política sem *política*: atualidade das
controvérsias acerca de d. Pedro II

230

JÚLIO CESAR DE OLIVEIRA VELLOZO

As aventuras de Oliveira Lima contra o barão do
Rio Branco, Joaquim Nabuco e Rui Barbosa

239

SABERES POPULARES 250

LUCAS LIMA DOS SANTOS

O Pontal e os pescadores: entre o mar e o
rio (Pontal do Leste, Cananeia-SP)

251

RAFAEL VITOR BARBOSA SOUSA

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo e
o folclore: *O Concurso Mário de Andrade de
monografias sobre o folclore nacional (1946-1975)*

262

BRUNO ESSLINGER DE BRITTO COSTA

Cultura popular e interdisciplinaridade:
uma breve trajetória crítica

272

VISÕES SOBRE O NORDESTE 282

FRANCISCO ANDRADE

Revoada – Um panorama sobre a trajetória
musical do Quinteto Armorial nos anos de 1970

283

LUCIANA CAVALCANTI MENDES

Diários fotográficos de bicicleta em Pernambuco:
os irmãos Ulysses e Gilberto Freyre na
documentação de cidades na década de 1920

298

THIAGO MARCELO MENDES

O circuito comunitário da Festa do
Divino em Brotas de Macaúbas, Bahia:
uma experiência etnográfica

313

CADERNOS DO IEB

Iniciada em 1997, a série *Cadernos do IEB* tem como proposta a divulgação da produção intelectual do Instituto de Estudos Brasileiros, resultado de projetos e estudos desenvolvidos por docentes, pesquisadores e discentes.

A série *Cadernos do IEB*, até o presente momento, conta com seis publicações em seu catálogo, a saber:

PORRO, Antonio. *Dicionário etno-histórico da Amazônia colonial*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2007.

CARVALHO, Gilmar de. *Desenho gráfico popular: catálogo de matrizes xilográficas de Juazeiro do Norte – Ceará*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2000.

FURTADO, Joaci Pereira (coord.). *O viver em colônia: cultura e sociedade no Brasil colonial*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1999.

FURTADO, Joaci Pereira (coord.). *Antônio Vieira: o imperador do púlpito*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1999.

VIDAL, Diana Gonçalves; CARDOSO, Maria Cecília Ferraz de Castro (coord.). *Conversa de educadores: catálogo analítico da correspondência entre Abgar Renault e Fernando de Azevedo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1999.

PAPAVERO, Nelson; TEIXEIRA, Dante Martins. *Recife e Salvador na visão dos capuchinhos italianos missionários no Reino do Congo (1667-1703): habitantes, costumes, escravidão, comércio, matéria médica, flora e fauna do Brasil seiscentista*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2015.

Com a alocação do Instituto no Complexo Brasiliana, dispondo de maior facilidade e espaço físico para desenvolver atividades, o IEB retoma esta série com novo projeto gráfico, dividida em quatro áreas temáticas: Cursos e Conferências; Instrumentos de pesquisa; Laboratório e grupos de pesquisa; Pós-graduação. Cada área produzirá conteúdo específico, de forma a tornar pública a produção de conhecimento realizada nesta unidade.

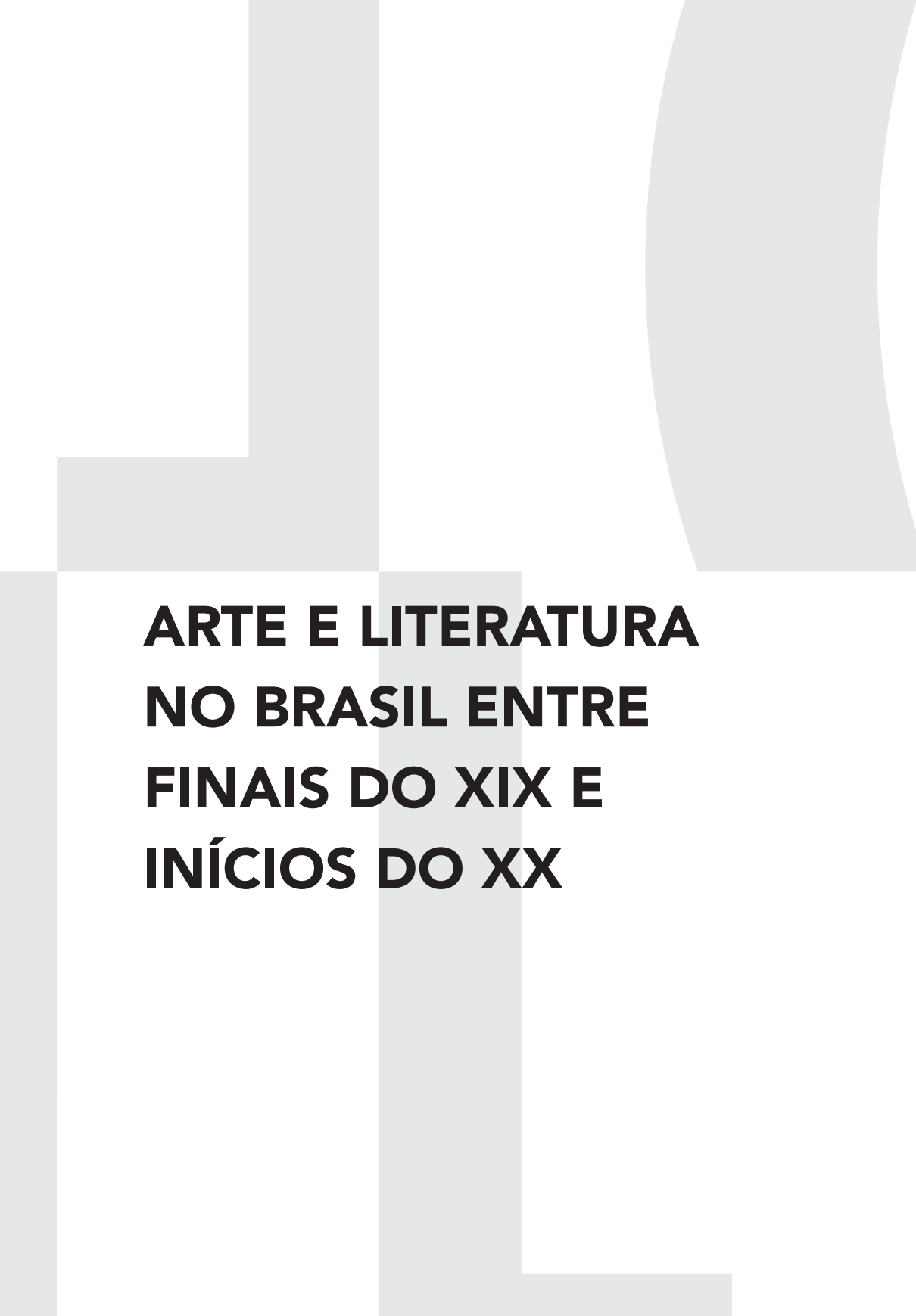
APRESENTAÇÃO

Iniciado em 2009, o programa de pós-graduação do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo — *Culturas e Identidades Brasileiras* — vem amadurecendo suas atividades, contando com um crescimento significativo de seu corpo discente, o qual vem desenvolvendo pesquisas originais, contribuindo com novas perspectivas para os estudos brasileiros. Desse modo, a Comissão de Pós-Graduação e os próprios mestrandos perceberam a necessidade de realizar eventos anuais, a fim de compartilhar experiências e fomentar diálogos interdisciplinares sobre as pesquisas em andamento, assim como as já finalizadas.

Dessa conjugação de esforços foi realizado, em dezembro de 2014, o *I Encontro de Pós-Graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros*. As mesas de comunicação de trabalhos uniram os discentes do programa com o objetivo de contemplar a diversidade de formações, a variedade de objetos de pesquisa, assim como de metodologias utilizadas em suas investigações.

Os debates foram organizados a partir de grandes temas e dos recortes históricos assinalados pelos trabalhos. As comunicações foram apresentadas em oito eixos, os quais podem servir de indicadores acerca dos interesses e questões que têm sido predominantes nas pesquisas em desenvolvimento pelo programa nesse momento, a saber: 1) Arte e literatura no Brasil entre finais do XIX e inícios do XX; 2) Controvérsias do Urbano; 3) Olhares múltiplos sobre Mário de Andrade; 4) Arte e Cultura em tempos de ditadura e redemocratização; 5) Cultura e Poder em Tempos de Estado Novo; 6) Imagens do Brasil: construção do Estado e da Nação; 7) Saberes Populares; 8) Visões sobre o Nordeste

Os textos aqui reunidos são o resultado das comunicações apresentadas, bem como dos debates ocorridos nesse fórum, revelando assim as possibilidades fecundas dos diálogos interdisciplinares travados no interior do programa de Pós-Graduação do Instituto, que toma o Brasil, em toda a sua complexidade, como tema de reflexão. Vale ainda notar que várias das dissertações desenvolvidas versam sobre o patrimônio e os acervos do IEB, contribuindo assim para a extroversão, qualificada mediante reflexão acadêmica, das potencialidades inesgotáveis dos materiais congregados pelo Instituto. Esperamos que esta publicação seja a primeira de muitas, e que mais do que servir como a finalização de um evento, seja um convite para que os leitores sintam-se convidados a pesquisar, refletir e dialogar com nossas pesquisas e acervos dedicados à compreensão do Brasil.



**ARTE E LITERATURA
NO BRASIL ENTRE
FINAIS DO XIX E
INÍCIOS DO XX**

Oscilação entre as formas conto e crônica em Lima Barreto

Alexandre Juliete Rosa

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O presente texto tem por objetivo fazer uma apresentação da pesquisa que venho desenvolvendo junto ao IEB acerca de um conjunto de textos do escritor Afonso Henriques de Lima Barreto, textos estes que oscilam entre coletâneas de contos e de crônicas.

Tal oscilação, a nosso ver, se constitui como índice de uma problemática, pois, não raramente, encontramos um mesmo texto do escritor ora presente em coletâneas de contos, ora em coletâneas de crônicas. Buscar compreender esta oscilação de tantos textos em dois gêneros distintos é a premissa que norteará o projeto.

A pretensão não é a de definir o que é conto ou crônica em Lima Barreto e, sim, apontar para a especificidade desses textos veiculados em jornais e revistas da época (1910-1920), e que já trazem a marca de uma diluição entre as fronteiras tradicionais entre os gêneros literários.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Lima Barreto; gêneros.

DA CONSTATAÇÃO DO PROBLEMA

Parte da obra de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) passou, até o ano de 1956, por um penoso processo de edição e publicação. Mesmo os livros que o autor conseguiu publicar em vida saíram de forma bastante precária. Sua obra só teve o devido reconhecimento mais de três décadas após seu falecimento, a partir do empreendimento levado a cabo por Francisco de Assis Barbosa, M. Cavalcanti Proença e Antônio Houaiss com o lançamento, pela editora Brasiliense, das *Obras completas de Lima Barreto* em dezessete volumes.

As edições da Brasiliense representam, sem dúvida, um marco na história da literatura brasileira. Primeiro, por uma questão de justiça histórica para com um dos maiores escritores que tivemos; segundo, por ter sido, cada volume publicado, prefaciado por um grande nome da intelectualidade brasileira, trabalho que nos legou vasto panorama crítico sobre a obra de Lima Barreto.

No entanto, quando mergulhamos em alguns pontos específicos da produção barretiana, deparamo-nos com alguns problemas que não foram devidamente tratados nem pelos organizadores, nem pela pesquisa acadêmica.

Um desses problemas, que resultou no objetivo principal desta pesquisa, tem a ver com alguns descompassos que podemos observar ao pesquisar o histórico de publicações dos contos e crônicas de Lima Barreto. É muito comum encontrarmos um mesmo texto do autor simultaneamente presente em coletâneas de contos e de crônicas. Vasculhando o histórico das publicações, é possível constatar que não se trata de simples coincidência e, sim, de uma constante nas edições.

Analisando mais detidamente um conjunto de textos de Lima Barreto, publicados em jornais e revistas entre o período de 1910-1920 e depois organizados em diversas coletâneas, não podemos descartar a hipótese de se tratarem de textos de caráter híbrido, em que as fronteiras entre conto e crônica não são facilmente perceptíveis. E esta hipótese se torna mais sedutora quando levamos em consideração este período de grande questionamento sobre a validade das formas canônicas, que foi o início do século XX¹.

É importante salientar, desde já, que muitos textos do *corpus* poderiam ser identificados como sendo “crônicas literárias”, ou seja, textos cuja “[...] tendência é para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo criado imaginariamente: ela pode se confundir com o conto, a narrativa satírica, a confissão. Outras ainda, como em tantos casos conhecidos, constituem um texto difícil de classificar”².

Mas, o fato de muitos desses textos também aparecerem em coletâneas de contos, sem que haja um esclarecimento satisfatório acerca dos motivos de estarem ali, nos deixa,

1. Este conjunto de textos servirá como *corpus* desta pesquisa e foram recolhidos ao longo da fase de preparação deste projeto. Da leitura de toda a obra de Lima Barreto, classificada oficialmente entre os gêneros conto e crônica, selecionamos 33 textos que oscilam entre as duas. A lista completa dos textos vem anexa ao final do texto.
2. ARRIGUCCI JR. Davi. Fragmentos sobre a crônica”, *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, 46, n. 1-4, jan. dez. 1985, p. 46.

no mínimo, de sobreaviso; principalmente pelo fato de Lima Barreto ter sido um escritor não muito afeito às regras e exigências de uma literatura canônica e por ter militado no campo da teoria e da crítica literárias por uma maior liberdade formal para os escritores.

Este caminho nos levará a discutir o modo como o escritor concebeu sua ideia de texto, a partir de uma profunda meditação sobre o significado e o sentido da literatura. Para ele, mais do que agradar aos sentidos, a Literatura deveria ser encarada como uma missão, um sacerdócio; "... a literatura é um perpétuo sacerdócio, diz Carlyle, desde que li isso, eu não me sento na minha modesta mesa para escrever sem que pense não só em mim, mas também nos outros"³.

É a partir de um projeto próprio de literatura, com a herança de autores incorporados tanto aos escritos de circunstância⁴ como na prosa de ficção⁵, que podemos perceber uma literatura capaz de abalar as formas canonizadas daquele período. Este abalo, Lima Barreto provocou principalmente no ataque direto à linguagem oficial da época e no modo como tal linguagem operava de forma ideológica no mascaramento de uma série de desajustes de ordem social e política.

[...] o surgimento de Lima Barreto coincide com o instante em que na literatura a preocupação é definir uma nova atitude em face da mudança sob muitos aspectos radical no enfoque da realidade brasileira. Seus escritos despontam num período dominado pela

3. BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva – tomo I*. São Paulo. Brasiliense, 1956, p. 284. Citado em ALVES, Paulo. "Literariedade e visão de mundo: a questão de forma e conteúdo em Lima Barreto". *Anais do II Congresso Nacional de Literatura*. UFPB, 2012, p. 701. Para Paulo Alves: "Assim, como forma de expressão, [Lima Barreto] escolheu uma linguagem direta, sincera, despojada, despretensiosa. E essa linguagem contém o próprio conteúdo. Com efeito, comunicava sem reбуço, sem enfeite de palavras pomposas, sem sinuosidade, de modo direto, com objetivo de informar para conscientizar. Por isso, não utilizava fantasias: a linguagem expõe mais a verdade quando mais simples e transparente. E essa linguagem despojada mostrava-se próxima do povo simples, para quem ele escrevia, não praticava presunção como seus coetâneos que escreviam para seus pares ou para iniciados aos "mistérios" da literatura, de má qualidade por sinal. Sua literatura, ao menos do meio para o fim de sua produção, não tinha mais a pretensão de invadir os salões, de ser lida e comentada pela gente chic "botafogana", tampouco acalentava a ilusão de com ela obter sinecura ou vantagens próprias". (p.703).
4. O termo "escritos de circunstancia" é tomado a Antonio Arnoni Prado e compreende a "[...] produção jornalística, comentários e notas sobre literatura, as memórias e o diário íntimo, o conjunto da correspondência ativa e passiva[...]" Foi a partir desses escritos, que o crítico formulou sua interpretação do conjunto da obra barretiana, incorporando "[...] as relações desse material [escritos circunstanciais] com a obra de ficção, escrita paralelamente, sempre que o texto de ficção concretizou o que antes os escritos circunstanciais anunciaram como projeto". Em: PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*, Rio de Janeiro: Cátedra, 1976, p. 12.
5. Em seu livro *Lima Barreto e o destino da literatura* (São Paulo, Unesp, 2001), Robert J. Oakley mostra como Lima Barreto incorpora em sua obra ficcional a herança de escritores europeus como Tolstói, Thomas Carlyle, Henry Maudsley, Herbert Spencer e Jean-Marie Guyau. Este livro é fundamental para compreendermos as relações que o autor brasileiro estabeleceu com estes escritores bem como as reverberações desta relação na escrita barretiana, sobretudo para a ideia de "literatura militante" como contraponto à literatura "sorriso da sociedade".

urgência de um novo estilo e as concepções concretas de uma realidade que não podia mais ser vista sob o ângulo ótico dos velhos modelos⁶

A problematização dos gêneros literários percorre a obra do escritor do começo ao fim; de sua estreia, em 1909, com o *Isaías Caminha*⁷, chegando até o ano de 1920, quando publica seu último livro em vida, *Histórias e sonhos*.

Não são poucos os estudiosos que comentaram a característica de certo hibridismo nos textos de Lima Barreto. M. Cavalcanti Proença, no prefácio que escreveu para o volume XIII das *Obras Completas*, faz uma observação interessante:

O caso de Lima Barreto é particularmente ilustrativo. Escreveu numa fase de efervescência gramatical, em que a linguagem se espartilhava nos moldes da lógica formal, sem variantes de expressão, tudo se bifurcando no certo e no errado. [...] No seu tempo, seria um insatisfeito da forma, ou das formas em voga, desgostoso com as rosáceas retóricas de um barroquismo avassalador⁸.

A questão dos gêneros se apresentava candente à época em que Lima Barreto começa a formular suas impressões sobre a literatura. Sua resposta a esse debate pode ser lida num texto considerado o manifesto do escritor, *Amplius!*

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros, e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens⁹.

6. PRADO, Antônio Amoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*, Rio de Janeiro, Cátedra, 1976, p. 21.

7. Como observou Zélia Nolasco-Freire: “[...] é possível que todo o confronto que existiu entre Lima Barreto e a crítica literária logo no começo da sua carreira de escritor, deve-se em grande parte ao romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909). Isso não quer dizer que o romance não apresente qualidades literárias, mas por se posicionar contra o estilo literário vigente. Em: *Lima Barreto: imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 133.

As qualidades literárias de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, bem como a ruptura com as principais premissas para o gênero romance no Brasil do início do século XX foram analisadas por Carlos Erivany Fantinati em *Lima Barreto: o profeta e o escrivão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

8. PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução, em *Impressões de leitura*, São Paulo: Brasiliense, 1956, pp. 10-11.

9. BARRETO, Lima. *Amplius*, em *Histórias e sonhos*, São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 10. Publicado pela primeira vez em agosto de 1916 no jornal *A Época*, depois acrescido na primeira edição de *Histórias e sonhos*, de 1920.

Além desta, existem muitas outras passagens – tanto nos escritos circunstanciais quanto na prosa de ficção – em que Lima Barreto combate diretamente o rigor da forma, tal qual era defendida por escritores como Coelho Neto, Olavo Bilac e Rui Barbosa. Esta postura combativa do escritor, bem como suas propostas literárias, ainda não foram devidamente estudadas em relação à sua prosa curta – os contos, as crônicas – o que vem gerando bastante confusão no campo editorial a cada nova publicação de seus textos.

EM BUSCA DE UMA “TERCEIRA VIA”

A recepção minguada que a obra de Lima Barreto teve nos anos de 1920, seu falecimento em 1922 [sem que pudesse de fato organizar sua publicação] e o ostracismo em que caiu durante as três décadas decorrentes ajudam, por um lado, a entender esses descompassos.

Tomemos, por exemplo, as reedições do último livro que o autor publicou em vida, *Histórias e sonhos*. A cada nova edição, um conjunto de textos é subtraído, ou incorporado, sem que os responsáveis expliquem com clareza os motivos de tais escolhas. Muitos textos incorporados pertencem também a coletâneas de crônicas.

Este livro reflete toda uma trajetória problemática referente à classificação dos textos de Lima Barreto nos gêneros conto e crônica. De 1920 até o ano de 2010 tivemos uma série de reedições desta obra e cada uma delas propõe uma reorganização diferente dos textos. A segunda edição de *Histórias e sonhos* é de 1951 e nos apresenta, além dos contos selecionados por Lima Barreto, que constam na edição de 1920, mais duas partes intituladas “Outras Histórias” e “Contos argelinos” contendo textos publicados em jornais e revistas ao longo da década de 1910.

Essa edição infelizmente não esclarece os motivos de se ampliar a quantidade de textos e por quem foi feita tal seleção. Há uma pequena nota na qual vem escrito o seguinte:

“Do texto atual de *Histórias e sonhos*, entretanto, duas peças foram suprimidas: ‘Sua Excelência’ e ‘A matemática não falha’, por figurarem em outras obras do autor, *Os Bruzundangas* e *Bagatelas*, respectivamente.

Na II parte do volume, o editor coligiu mais alguns contos de Lima Barreto, anteriormente divulgados apenas em jornais e revistas da época, e que são por assim dizer inéditos. [...]

Os *Contos Argelinos*, que formam a terceira parte, são uma série de historietas da política e da vida carioca”¹⁰.

10. Em: BARRETO, Lima. “Nota explicativa”. In: *Histórias e sonhos*. 2ª edição. Gráfica Editora Brasileira LTDA. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre, 1951. No livro não há indicação sobre a autoria desta “Nota”, julgamos que tenha sido preparada por Francisco de Assis Barbosa, que foi quem organizou o volume.

A terceira edição é de 1956, já pela Brasiliense, e dá continuidade ao mesmo trabalho da edição de 1951. Em 2001, surge outra tentativa de reunir a obra de Lima Barreto. Trata-se da coletânea *Prosa Seleta*¹¹ que reúne, num único volume a quase totalidade da produção do escritor enfileirada em seis categorias: contos, crônicas, romances, sátiras, epistolografia e memórias.

A parte dedicada aos contos reúne 34 textos, classificados como tal, pela organizadora, Eliane Vasconcellos. Há um erro crasso nessa seleção de contos quando a organizadora chama de “Histórias e sonhos” a primeira parte do livro, quando ali não há um só conto do livro *Histórias e sonhos*, publicado por Lima Barreto, em 1920.

Outra compilação dos contos de Lima Barreto foi lançada em 2005, pela editora Crisálida. Nesta publicação, organizada por Oséias Silas Ferraz, que reúne 58 contos, os contos *Sua Excelência* e *A matemática não falha*, retirados do livro a partir da segunda edição de 1951, voltam a figurar em seus lugares de origem. Além disso, o organizador suprimiu alguns textos que vieram da edição de 1951 e toda a terceira parte, *Contos argelinos*¹², por considerar

[...] que esses constituem uma unidade própria; são textos satíricos sobre a vida e a política no Brasil; formariam, assim, uma série de contos satíricos a ser reunida em volume à parte, a exemplo do que já acontece com os dois livros com os quais mantém afinidades: *os Bruzundangas* e *Coisas do Reino de Jambon*.¹³

Em 2008, surge outra edição de *Histórias e sonhos* organizada por Antônio Arnoni Prado. Neste trabalho, o organizador se limitou a coligar apenas os textos que constam na primeira edição da obra, tal qual pensou o próprio Lima Barreto.

E, por fim, chegamos a 2010 com uma nova publicação. Os *Contos completos de Lima Barreto*, organizados por Lília Moritz Schwarcz. Na introdução, a organizadora esclarece algo importante sobre o escritor: “Na obra de Lima Barreto, as separações canônicas entre ficção e não ficção, realidade e imaginação, são muitas vezes fugidias, e tal perfil fica ainda mais claro no caso dos ‘contos’ de Lima Barreto, que na obra do autor misturam-se ao que hoje conhecemos como crônicas”¹⁴.

11. BARRETO, Lima. *Prosa Seleta*. Eliane Vasconcellos. (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

12. Os *Contos argelinos* só foram publicados em seu conjunto, como uma unidade separada e autônoma, no ano de 2010, sob a organização de Mauro Rosso, em livro de título *Lima Barreto e a política: os contos argelinos e outros textos recuperados*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Edições Loyola, 2010.

13. FERRAZ, Oséias Silas. Introdução, em BARRETO, Lima. *Contos Reunidos*, Belo Horizonte: Crisálida, 2005, p. 13.

14. SCHWARCZ, Lília Moritz. Introdução, em Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. Em: *Contos completos de Lima Barreto*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 15.

A organizadora, mesmo ciente de que Lima Barreto militou pela implosão dos cânones literários da época, insistiu em classificar de “contos” todos os textos presentes nesta coletânea.

Com relação aos livros de Lima Barreto que foram organizados sob a classificação de crônicas, não encontramos problemas tão graves quanto os que vimos em seus livros de contos. Para as crônicas, temos as edições basilares da editora Brasiliense, compreendidas em quatro volumes: *Bagatelas, Feiras e mafuás, Vida urbana e Marginalia*. Além desses quatro volumes, temos os dois volumes de *Toda Crônica*, organizados por Beatriz Rezende e Rachel Valença, lançados em 2004 pela editora Agir.

Aparentemente, em termos editoriais, o problema parece bem resolvido nesta seara de textos. A questão é tentar compreender o motivo de muitos textos estarem presentes concomitantemente nas coletâneas de contos e de crônicas. A que se deve esta oscilação de tantos textos entre coletâneas de gêneros distintos? Seriam eles contos ou crônicas? Quais foram os parâmetros adotados para tal classificação?

Acreditamos em uma “terceira via” dentro deste quadro de discussão. Ou seja, encarar esse *corpus*, onde as fronteiras entre conto e crônica não são tão claras e tratá-lo sob um ponto de vista mais fluido e híbrido. Isso significa levar em consideração as concepções que Lima Barreto desenvolveu a respeito dos gêneros. Se assim o fizermos, estaremos contribuindo para uma melhor compreensão de um dos mais importantes escritores da literatura brasileira, pois, como Antônio Arnoni Prado demonstrou, o fato de Lima Barreto assumir uma “[...] posição crítica em face à literatura oficial de sua época...” contribuiu de forma decisiva para “[...] abalar as bases tradicionais de uma literatura em transição para o moderno”¹⁵.

Por fim, consideramos que para além do “descuido da forma”, pecha que por muito tempo se fez presente nas análises de sua obra, Lima Barreto produziu muitos textos os quais já antecipam, sob muitos aspectos, a implosão dos gêneros e formas literárias que caracterizou, por exemplo, muitos trabalhos dos modernistas de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v. 46, n. 1-4, jan.-dez. 1985.

ALVES, Paulo. Literariedade e visão de mundo: a questão de forma e conteúdo em Lima Barreto. *Anais do II congresso nacional de literatura*. UFPB, 2012.

BARRETO, Lima. Amplius. In: *Histórias e sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Prosa seleta*. Eliane Vasconcellos (Org.) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

15. PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*, Rio de Janeiro: Cátedra, 1976, p. 12.

_____. *Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Gráfica Editora Brasileira Ltda, 1951.

FANTINATI, Carlos Erivany. *Lima Barreto: o profeta e o escrívão*. São Paulo: Hucitec, 1978.

FERRAZ, Oséias Silas. Introdução. In: BARRETO, Lima. *Contos Reunidos*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

NOLASCO-FREIRE, Zélia. *Lima Barreto: imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.

OAKLEY, Robert JH. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Unesp, 2001.

PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Introdução In: *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

ROSSO, Mauro. *Lima Barreto e a política: os contos argelinos e outros textos recuperados*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Edições Loyola, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANEXO – TABELA DE TEXTOS (CORPUS DA PESQUISA)

Aqui constam os textos que servirão de *corpus* para o projeto. São os textos que oscilam entre as publicações enfeitadas ora como contos, ora como crônicas. Para efeitos de simplificação, optei por fazer a recolha a partir das duas últimas grandes publicações que reúnem os contos e as crônicas de Lima Barreto, ou seja, os dois volumes de *Toda Crônica* e o *Contos completos de Lima Barreto*.

Nome do texto e local da primeira publicação	Toda Crônica, p.	C. Completos, p.
Esta minha letra... [Gazeta da tarde] 28-6-1911	90 – V1	551
O Oráculo [Correio da Noite] 17-12-1914	119 – V1	371
A chegada [Caretá] 27-3-1915	182 – V1	373

Nome do texto e local da primeira publicação	Toda Crônica, p.	C. Completos, p.
Um candidato [Caretta] 3-4-1915	184 – V1	375
Um bom diretor [Caretta] 3-4-1915	186 – V1	377
Os quatro filhos d' Aymon [Caretta] 17-4-1915	190 – V1	380
A consulta [Caretta] 17-4-1915	192-V1	383
Que rua é essa? [Caretta] 24-4-1915	194-V1	385
Medidas de sua Excelência [Caretta] 8-5-1915	202-V1	390
Uma anedota [Caretta] 29-5-1915	208-V1	393
A nova Glória [Caretta] 26-06-1915	210-V1	395
Era preciso [Caretta] 3-7-1915	215-V1	397
Faustino I [Caretta] 3-7-1915	217-V1	399
O rico Mendigo [Caretta] 24-7-1915	219-V1	401
Projeto de Lei [Caretta] 4-9 – 1915	231-V1	403
Firmeza política [Caretta] 11-9-1915	232-V1	405
Cincinato, o romano [Caretta] 18-9-1915	235-V1	407
O ideal [Caretta] 2-10-1915	241-V1	409
A fraude eleitoral [Caretta] 30-10-1915	246-V1	411
As teorias do Dr. Caruru [Caretta] 30-10-1915	248-V1	413
O congraçamento [Caretta] 18-10-1915	255-V1	418
A matemática não falha [Souza Cruz] 7-12-1918	406-V1	275

Nome do texto e local da primeira publicação	Toda Crônica, p.	C. Completos, p.
Nós! Hein? [<i>Careta</i>] 13-9-1919	17-V2	420
Um debate acadêmico [<i>Careta</i>] 25-10-1919	59-V2	422
Coisas parlamentares [<i>Careta</i>] 25-10-1919	57-V2	424
O Destino do Chaves [<i>Careta</i>] 15-12-1920	241-V2	432
Uma opinião de peso [<i>Careta</i>] 15-1-1921	311-V2	435
O poderoso dr. Matamorros [<i>Careta</i>] 5-2-1921	313-V2	438
Um fiscal de jogo [<i>Careta</i>] 10-9-1921	410-V2	441
Falar inglês [<i>Careta</i>] 1-10-1921	423-V2	445
Manifestações políticas [<i>Careta</i>] 29-10-1921	458-V2	449
Na avenida [<i>Careta</i>] 15-4-1922	519-V2	451
Rocha, o guerreiro [<i>Careta</i>] 19-8-1922	546-V2	453
Um do povo [<i>Careta</i>] 19-8-1922	547-V2	454
Interesse público [<i>Careta</i>] 9-2-1924	581-V2	458
Manoel de Oliveira [<i>Souza e Cruz</i>] 1-5-1921	361-V2	663

Virgílio Maurício e o *Après le rêve*: a trajetória de uma pintura

Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira

Mestranda pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

Este artigo tem como finalidade apresentar aspectos da trajetória da obra *Après le rêve*, de Virgílio Maurício, produzida em 1912. Partindo de sua realização e recepção em seu tempo, seu posterior refúgio doméstico e nova circulação, desta vez como parte integrante do acervo da Pinacoteca do estado de São Paulo, podemos acessar importantes informações sobre a trajetória de seu autor. A pintura em questão permite ainda investigar alguns indícios do apagamento do nome de Maurício no cenário artístico brasileiro, assim como ilustra questões referentes à produção de pinturas de nus femininos no início do século XX.

Palavras-chave: século XX; trajetória; pintura; nu feminino.

A OBRA COMO VESTÍGIO DE UMA EXISTÊNCIA

No ano de 2011, foi inaugurada a nova exposição de longa duração do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Na ocasião, ao percorrer as onze salas expositivas da mostra “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca do Estado de São Paulo” era possível observar em uma delas uma pintura de nu feminino, de tamanho mediano, denominada *Après le rêve*, alocada na sala destinada ao tema do “Ensino acadêmico”. Embora a tela despertasse o olhar dos visitantes pela sua dimensão e vistoso colorido, o nome de seu autor, Virgílio Maurício, não poderia ser facilmente relacionado aos expoentes da pintura nacional que figuravam no decorrer da mostra como Almeida Júnior, Antônio Parreiras, Eliseu Visconti, entre outros¹.



Virgílio Maurício. *Après le rêve* [Depois do sonho], 1912. Óleo sobre tela, 100 x 195 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Miguel Maurício da Rocha e filhos, 1975. Crédito fotográfico: Isabella Matheus

A obra em questão, consagrada com a terceira medalha no *Salon des Artistes Français* de 1913, foi doada à Pinacoteca do Estado em 1975 por iniciativa de Maria Cecília Maurício da Rocha², poetisa e escritora brasileira, cunhada do artista. A carta apresentada à instituição, datada de 18 de agosto de 1975³ e endereçada ao então diretor Alfredo

1. ARTE NO BRASIL: uma história na Pinacoteca de São Paulo. (Catálogo). 2011.
2. Maria Cecília (1903-2001) era esposa de Miguel Maurício da Rocha (1901-1970), engenheiro, matemático e irmão de Virgílio Maurício.
3. Carta de Maria Cecília Maurício da Rocha. Dossiê Virgílio Maurício, Biblioteca Walter Wey, Estação Pinacoteca.

Gomes⁴, traz algumas informações sobre Virgílio Maurício e esclarece alguns pontos da doação. A carta deixa transparecer que a intenção inicial era doar à Pinacoteca do Estado quatro obras de Virgílio, a saber: *Après le réve, L'heure du goûter, Orientale* e *Après le bal*⁵, todas registros de nus femininos. Tal intento não foi plenamente adiante por conta de uma solicitação do Museu do Estado de Pernambuco, que solicitou obras do artista para seu acervo, sendo cedidas ao acervo da Pinacoteca as telas *Après le réve* e *L'heure du goûter*⁶.

A escolha da Pinacoteca para abrigar as obras de Virgílio é justificada no documento por meio de elogios à instituição e à figura do diretor: “Eis porque nos convencemos do acerto na escolha da Pinacoteca do Estado, ora sob sua inteligente e dedicada direção, para depositária das mais belas telas de Virgílio”, entretanto, a justificativa maior parece estar em um parágrafo antes: “Para os da família isto representa muito, dada a promoção que poderá advir à obra artística de Virgílio, bastante desconhecida da geração atual”.

Por essa observação feita na carta, podemos acessar uma peculiaridade das obras de arte apontada por Castelnovo, cuja seleção está intimamente ligada à história da recepção e da apreciação que estas obras receberam no tempo: “Sua conservação, sua própria sobrevivência é, portanto, estritamente ligada à história de sua recepção, à história da apreciação que no tempo receberam. É assim que se efetuou a seleção, é assim que certas obras foram conservadas e outras se perderam”⁷.

Ao que tudo indica, os mais reconhecidos quadros de Virgílio Maurício, inclusive o premiado *Après le réve*, permaneceram com o artista e, posteriormente, após sua morte, com a família, levando em torno de 62 anos para figurarem em uma coleção pública. Uma vez pertencendo a um museu público, essas obras lograram uma visibilidade expositiva, sendo apresentadas em algumas ocasiões, inclusive se fazendo representar em recortes expositivos significativos ao acervo, como exposições comemorativas ao museu e sua coleção⁸. Estas obras, que sobreviveram ao apagamento do nome de seu autor, possuem uma trajetória própria, que extrapola a vida de seu produtor, constituindo vestígios materiais pelos quais podemos acessar relações sociais e disputas no cenário artístico brasileiro⁹.

No momento de sua gênese, tais obras foram celebradas através de prêmios, menções e críticas elogiosas, marcando profundamente o nome de seu autor. O nome de Maurício está ligado a essas telas, com significados dúbios, pois elas atestam sua fama de celebrado

4. O escritor Alfredo Gomes assume a direção da Pinacoteca do Estado em 1975. No mesmo ano, a historiadora e crítica de arte, Aracy Amaral, assume a direção do museu até 1979.

5. No entanto, nas imagens das fichas catalográficas pertencentes ao Museu de Pernambuco, às quais tivemos acesso, ambas as obras aparecem com o título *Nu*. Agradecemos à equipe do museu pelo gentil envio.

6. *L'heure du goûter* [A hora da merenda], 1914. Óleo sobre tela, 236 x 334 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Doação de Miguel Maurício da Rocha e filhos, 1975.

7. CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 133-134.

8. Exposição “100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo”. Centro Cultural Fiesp. São Paulo. De 16 de agosto a 16 de outubro de 2005. Foi exposta a tela *L'heure du goûter*.

9. Conceito presente em CASTELNUOVO, *op. cit.*, p. 193.

pintor de nus com reconhecimento internacional e, ao mesmo tempo, uma tentativa fracassada de pintor falsário despontar no meio artístico brasileiro. Após o falecimento de seu autor, não sobraram muitas possibilidades para estas obras, a não ser manter um ostracismo no campo privado que teve fim cinco anos após a morte de Miguel Maurício, irmão do pintor. A viúva de Miguel, e cunhada de Maurício, pôs fim ao refúgio doméstico das telas, oferecendo-a a um museu público. Uma vez tendo sobrevivido ao tempo e sido postas à luz novamente, partindo dessas telas podemos compreender os motivos da preferência artística “oficial” de Maurício pelos nus, entendendo esta produção em seu contexto no início do século XX e revisitar o nome de seu autor, buscando entender o processo de apagamento do seu nome.

“O PINTOR DO APRÈS LE RÊVE”

A obra em questão data do início da carreira do artista. Antes de tratarmos do contexto de realização da tela, é necessário recuar um pouco de modo a recuperar a trajetória inicial do artista. Virgílio Maurício¹⁰, o artista que teve seu nome praticamente apagado da historiografia da arte nacional¹¹ nasceu em Lagoa da Canoa, Alagoas, em 1892. Além de pintor, atuou como jornalista e crítico de arte, inclusive, assinando a coluna “Bellas Artes: pintura e escultura” do jornal *Gazeta de Notícias*¹². Sua formação em Medicina rendeu escritos sobre a saúde da mulher e sobre a questão hospitalar no Rio de Janeiro¹³. Ainda fundou a revista *O mensário de arte*, em 1923, e assinou um conjunto significativo de telas.

Iniciou o aprendizado artístico com Rosalvo Ribeiro¹⁴ (1865-1915), artista natural de Alagoas. Não há informações de que Maurício tenha frequentado o circuito artístico

10. A produção de Virgílio Maurício já foi abordada por Ana Paula Nascimento, gerando estudos em que esta pesquisa se baseia e que serão referenciados no decorrer do texto.
11. Segundo Nascimento, dos dicionários sobre artistas brasileiros mais conhecidos, só encontramos verbete para Virgílio Maurício em TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. pp. 528-529, em: NASCIMENTO, Ana Paula. As esquecidas produções pictórica e crítica de Virgílio Maurício, *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2013 [2012]. p. 436. Disponível em: <<http://goo.gl/BaUUEC>>. Acesso em 27 de jun.2015.
12. A contribuição de Maurício ocorreu de 17 de junho a 25 de novembro de 1923.
13. NASCIMENTO, Ana Paula. *O nu além das academias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011, p. 27. Maurício publicou os títulos: “Algumas Figuras” (1918), “Outras Figuras” (1925), “Ouvindo a Sciencia: o Problema Hospitalar” (1926), “Da Mulher– Proporções-beleza-deformação-higiene” (1926) e O “Trapézio da Vida” (1929).
14. Ribeiro frequentou a Academia Imperial de Belas-artes e a *Academie Julian*, tendo estudado com Léon Bonnat e Jules Lefebvre. Há indícios de que tenha estudado igualmente com Edouard Detaille.

tradicional, ou seja, a Escola Nacional de Belas-artes. Sabe-se que Rosalvo Ribeiro foi professor de Virgílio, mas não se sabe por quanto tempo¹⁵.

Suas primeiras aparições na crítica datam de 1910. É noticiado pelo *O Norte*, de 16 de maio de 1910, a exposição de pintura realizada no Lyceu Alagoano. Em matéria dirigida às leitoras mulheres, o articulista cita que Alagoas deve se “orgulhar de ter sido berço de mais um artista de raça”.

No mesmo ano participa da 17ª Exposição Geral de Belas-artes no Rio de Janeiro, com as telas *Cabeça de velho* e *Anunciação*. A presença de Virgílio na exposição do Rio de Janeiro não passou despercebida pela imprensa local. Uma nota assinada pelo pseudônimo “Niclo”, na *Fon-Fon* em 1910, já fornece pistas sobre a possível aposta na obra do jovem pintor, neste momento, contando com apenas com dezenove anos:

Foi-nos apresentando um jovem artista que, ou muito nos falha a presciência, ou lavramos um tento pela certa, há de ser um dos astros da nossa Arte.

Às vezes os astros que se anunciam, iludem. Mas, esse, Sr. Virgílio Maurício, que é a pessoa de que tratamos, pareceu-nos um belo talento, capaz de conquistar lugar proeminente entre os que mais de destacam. Talento, lá isso tem ele. Aguardamos as suas provas no próximo Salão de Setembro¹⁶.

No ano seguinte, participa da Primeira Exposição Brasileira de Belas-artes, realizada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em dezembro de 1911. Segue realizando exposições em Maceió, Rio de Janeiro, Minas Gerais. Em meados de 1912, parte para Paris por iniciativa e com recursos próprios¹⁷.

Diferindo de seus colegas de geração, Virgílio optou por um aprendizado de certa forma independente, conciliando estadas europeias com permanências em seu país de origem¹⁸. De qualquer modo, se tinha recursos próprios para buscar aulas particulares

15. Sobre isso Ana Paula Nascimento pontua: “Inicia carreira artística com o pintor também alagoano Rosalvo Ribeiro (1865-1915) quando tinha aproximadamente quinze anos, a quem muito admirou por toda a vida, em especial pelos ensinamentos relacionados às normas do desenho”. MAURÍCIO DA ROCHA, Maria Cecília, *apud* NASCIMENTO, Ana Paula. A contribuição editorial de Virgílio Maurício no Jornal *Gazeta de Notícias* em 1923, *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2014 [2013]. p. 273. Disponível em: <<http://googl/813Hqw>>. Acesso em 27 de jun. 2015.

16. *Fon-Fon*, Edição 36, 3 set. 1910.

17. Vemos uma nota no jornal indicando as condições de Virgílio empreender tal viagem. É necessário lembrar que os gastos para se manter na capital francesa preocupavam os alunos: “Felizmente Virgílio Maurício dispõe de meios pecuniários que lhe consentirão fazer no estrangeiro uma demorada permanência para aperfeiçoar-se na nobre arte que abraçou e da qual se mostrou um cultor sincero, apaixonado, de assombrosa produtividade”. *O Gutemberg*, 24 mar.1911.

18. STUMPF, Lucia Kluck. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antonio Parreiras*, Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras), São Paulo: USP, 2014, pp. 62-63. É curioso notar que Parreiras utiliza o mesmo recurso: não há indícios de que tenha frequentado algum curso

e viajar a Paris, é notável que não tenha se matriculado na *Academie Julian*, instituição para a qual a maior parte dos artistas brasileiros se dirigiu entre 1880 e 1922¹⁹.

Uma vez instalado e prosseguindo na esteira artística que despontou no Brasil, através do aprendizado com o acadêmico Ribeiro, era necessário começar os trabalhos tendo algum horizonte de divulgação artística. A Paris de fins do século XIX e início do XX contava com uma gama de salões artísticos e espaços expositivos ativos²⁰. Maurício opta pelo ingresso no *Salon da Societé des Artistes Français*. Como pontua Ruth Tarasantchi “Uma vez no exterior, todos procuravam entrar no *Salon des Artistes Français*, a maior glória que podia um artista alcançar, e que depois seria seu cartão de apresentação durante a carreira artística”²¹. Desse modo, Maurício consegue enviar para o *Salon* de 1913 uma tela que despertou a atenção dos críticos franceses.

O primeiro envio é a tela *Après le rêve* [Após o sonho], de 1912, premiada no *Salon da Societé des Artistes Français* de 1913. Trata-se de um nu feminino reclinado em ambiente fechado, tema tradicional na história da pintura, que possibilitou que Virgílio Maurício, com apenas 21 anos, ganhasse a terceira medalha e fosse aclamado com o entusiasmo da crítica.

No *Le Monde Illustré*, vemos as palavras de Jean-José Frappa, caracterizando o nu de Maurício como: “[...] certamente um dos melhores do Salon, senão o melhor. Um desenho impecável, uma fatura corajosa, franca, uma segurança de execução, em frente a uma tela de primeira ordem”²². O entusiasmo do crítico é evidente, posicionando a tela como um dos melhores nus do *Salon*. Maurício teve poucos meses para se dedicar a essa tela, levando em consideração que chegou a Paris em meados de outubro de 1912 e o *Salon* já estava aberto em maio de 1913, no entanto, chegou a resultados surpreendentes.

A composição que Maurício apresenta é um tema recorrente na história da pintura ocidental, o nu feminino reclinado. Uma jovem mulher nua, de longos cabelos avermelhados preenche o primeiro plano e a dimensão horizontal de tela. Ela está deitada em uma superfície plana, similar a uma cama, sobre um tecido amarelo, levemente desalinhado. Seu corpo apresenta uma leve contorção do tronco, enquanto a linha do quadril se mantém em frente ao observador. A cabeça com longos cabelos, em leve abandono sobre o ombro direito, está voltada para o espectador, no entanto, o olhar da figura feminina é distante, e não fita diretamente o observador. Sua cabeça está encostada em uma

na França. Monta um ateliê em Paris em 1906, que utiliza em suas estadas parisienses e em seus retornos ao Brasil traz consigo as telas pintadas em país estrangeiro.

19. Nas pesquisas na instituição realizadas por Ana Paula Simioni o nome do artista não aparece, conforme o artigo publicado: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, A viagem a Paris dos artistas brasileiros no fim do século XIX. *Revista Tempo Social*. v. 17, n.1. São Paulo, junho de 2005, pp. 362-363. É curioso, também perceber que até o momento não encontramos citação nos jornais e nas notícias veiculadas sobre o artista de algum pertencimento a ateliês.
20. Sobre a gama de Salões e circuitos privados para exibição de obras dos artistas em Paris, ver LEMAIRE, Gérard-Georges. *Histoire du Salon de Peinture*, Paris: Klincksieck, 2004, pp. 232-233.
21. PINACOTECA DO ESTADO (org.). *Dezenove Vinte, uma virada no século*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986, p. 18.
22. *Le monde illustré*, 17 maio 1913, Dossiê Virgílio Maurício, Biblioteca Walter Wey, Estação Pinacoteca (tradução nossa).

almofada em tons esverdeados, no lado esquerdo da tela. O fundo da composição é de um panejamento vermelho.

O tratamento que Virgílio dá às feições da mulher é de forma a acentuar a delicadeza da cena. Seus olhos, nariz e boca de pequeno formato são cuidadosamente desenhados, assim como os dedos dos pés e das mãos. Percebe-se uma preocupação com o desenho e com o tratamento colorístico realizado com pinceladas largas e esparsas, aparentes na superfície, não sendo utilizado o recurso de apagamento do pincel. Essas pinceladas contribuem para a criação de uma atmosfera difusa, corroborando o tema do onírico presente no título *Après le rêve*. Por ser um nu, o autor se preocupou com alguns indicativos de decoro utilizados nesta modalidade, como o olhar distante de sua personagem, que não fita diretamente o espectador e o ocultamento de seu sexo através do posicionamento das pernas.

A capacidade artística do jovem Virgílio Maurício não passou despercebida pela crítica francesa. O *Le Bulletin d'art Ancien et Moderne*²³ traz a lista dos premiados no *Salon*, e Virgílio é contemplado com a terceira medalha, juntamente com outros 25 artistas. A repercussão apareceu nos jornais franceses e também na imprensa nacional. O *L'Art Brésilien*²⁴ traz os comentários e felicitações que recebeu Virgílio Maurício, referindo-se a sua premiação. Também é importante notar que por poucos votos, não obteve a segunda medalha ao invés da terceira, como reforçam os comentários de Paul Albert Laurens e León Commere, reproduzidos no jornal.

Como pontuamos no início, a figura humana, e especialmente o nu feminino reclinado é um tema tradicional na história da pintura ocidental, desde o Renascimento, adentrando o século XX com representatividade nos salões. A escolha de Maurício por uma pintura de nu feminino em seu primeiro envio talvez seja um indício da boa aceitação desse tema nos Salões do início do século. Mesmo havendo uma preocupação com o decoro e a censura²⁵, a sociedade francesa estava permeada por representações de nus femininos, seja em exposições ou na imprensa.

No *Salon*, em um levantamento preliminar realizado, vemos que em 1913 foram expostas 54 telas contendo nus femininos²⁶ em geral, muitos delas correspondiam ao

23. *Le Bulletin d'art Ancien et Moderne*, Dossiê Virgílio Maurício, Biblioteca Walter Wey, Estação Pinacoteca.

24. *L'Art Brésilien*, 1913. Arquivo Virgílio Maurício, Livro de Recortes n. 14, Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado.

25. Alguns estudos avaliam as pinturas de nu não somente como um cânone na história da arte, mas levantando os debates e disputas que estas telas suscitavam envolvendo o sistema artístico, artistas, públicos e até mesmo o governo. T. J. Clark e Heather Dawkins analisam as recusas das telas *Olympia*, de Manet, em 1865, e *Rolla*, de Henri Gervex, em 1878 demonstrando que em Paris um dos elementos fundamentais acerca da má recepção das telas dizia respeito às clivagens de classe social que afloravam na cidade e que foram projetadas nas composições. Para mais informações ver CLARK, T. J. *Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 e DAWKINS, Heather. *The nude in french art and culture, 1870-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

26. Este número configura uma amostragem, visto que através dos catálogos oficiais do *Salon* não é possível identificar os temas das pinturas. Para tanto, utilizamos a plataforma online *L'Agence photo de la Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais*. Disponível em: <<http://googl/uv919O>>. Acesso em 4 jun. 2015.

tema do nu feminino reclinado em ambiente fechado. Alguns desses nus estavam de acordo com modernizações nas representações, como pontua Dawkins:

A popularização do nu acadêmico através de tecnologias de impressão, tais como a fotografia e através de revistas ilustradas deu ao nu uma larga audiência, fora do controle institucional. Ao mesmo tempo, os artistas inovadores estavam quebrando com os princípios e convenções do nu ideal, e algumas dessas mudanças foram integradas na imprensa ilustrada²⁷.

Essas mudanças, muitas vezes, eram percebidas pela recusa em alocar os nus femininos em recortes mitológicos, alegóricos ou religiosos, recursos estes que conferiam estabilidade moral às telas, vestindo-os com temáticas contemporâneas. Além disso, a própria disposição dos nus nas telas, assim como a inovação nas poses, desafiavam as tradições consolidadas para o tema²⁸.

Uma vez tendo presenciado essas práticas e debate, Maurício opta por enviar ao *Salon* de 1914 um quadro diverso de seu primeiro envio, mais ousado, de grandes dimensões, com quatro figuras principais nuas, denominado sugestivamente *L'heure du goûter* (A hora da merenda) que embora também seja parte importante da produção do artista, não constitui o objetivo deste artigo.

UMA QUESTÃO DE RECONHECIMENTO

Após o segundo envio ao *Salon*, a Primeira Guerra Mundial põe fim à estada francesa de Maurício. O artista, assim como muitos, retorna ao seu país de origem. Com a repercussão de sua premiação em Paris, era de se esperar que o artista lograsse louros em seu país de origem. Entretanto, vemos na *Fon-Fon* a explicação para o silêncio em relação ao seu nome. O texto de *Fon-Fon* recapitula o prêmio recebido na França, a assombrosa juventude do artista, a situação que viveu Maurício, como “criança amimada da Fortuna” sendo procurado por críticos e colecionadores. Cita que o artista está a vastos dias no Rio de Janeiro e somente *Fon-Fon* e *A Notícia* têm se referido a ele. Pontua ainda que em seu quarto de hotel estão expostos vários trabalhos à disposição de quem quiser vê-los, mas o artista segue ignorado pela afirmação de que não é Maurício que pinta os quadros que apresenta²⁹.

27. DAWKINS, *op. cit.*, p. 2 (tradução nossa).

28. Em 1913 são expostos alguns nus que quebram as convenções da representação, por exemplo, *La Douche irisée* de Ludovic Alleaume, cujo posicionamento dos corpos das moças que se banham na fonte não é usual; e *Léda*, de Jules Scalbert, em que a personagem principal, Leda, se encontra com as pernas levemente entrelaçadas e prestes a ser atacada por Zeus em forma de cisne, sorri e fita o espectador.

29. *Fon-Fon*, 14 nov. 1914, p. 7.

Este boato circulou na imprensa e no meio artístico antes mesmo da notícia publicada por *Fon-Fon*, e retornou inúmeras vezes no decorrer de sua trajetória, e mesmo após a sua morte, em diferentes locais, iniciada por diferentes agentes. Virgílio Maurício, enquanto pintor, produziu até o fim de sua vida. No Brasil, optou muitas vezes pelas pinturas de paisagem, não investindo mais em nus tão vistosos quanto aqueles que produziu na França. Uma exceção é *Après le bal*, de 1916, uma tela de nu feminino, que teria pintado quase publicamente, segundo alguns, como resposta aos seus detratores.

A premiada tela *Après le rêve* sempre esteve no meio da contenda artística, atestando para uns a capacidade artística de Maurício e, para outros, o fracasso enquanto pintor, pois após a temporada francesa sua produção se tornou irregular, sem um nu da envergadura dos apresentados em Paris. Este debate artístico envolveu muitas questões, sobretudo a precocidade do artista. Este elemento visto, via de regra, como um ponto positivo, no caso de Maurício, tornou-o frágil, pois, indicava que o jovem era quase um prodígio, não tendo frequentado os ambientes tradicionais de formação artística em seu país, e obtendo rapidamente um reconhecimento na França que não era condizente com a sua trajetória. Isso somado a aspectos de sua personalidade grandiosa e a produção que apresentava, tornou sua sobrevivência no campo artístico brasileiro bastante delicada. Em setembro de 1926, Oswald de Andrade opina sobre a polêmica acerca dos quadros de Virgílio Maurício:

Grande briga se estabeleceu em torno dos quadros do Sr. Virgilio Mauricio. São dele.
Não são. São. Não são.

Bolas! Sejam ou não sejam, a verdade é que essas telas são tão ruins que só podem desmoralizar o autor delas³⁰.

O veredicto de Oswald, além de desmoralizar do nome de Maurício, atesta o rechaço à sua produção de nus, deixando entrever um embate sobre diferentes visões de arte. De todo modo, Maurício dificilmente procurou se defender publicamente. São poucos os registros de debates na imprensa em que se inseriu de forma a provar que era o autor de suas telas. Em contrapartida, lutou vorazmente contra o apagamento de seu nome através de seu trabalho como artista e seus escritos como crítico e como médico, cujo curso concluiu posteriormente.

Mas talvez o maior empreendimento contra o apagamento de seu nome seja o arquivo Virgílio Maurício, um conjunto documental doado à Pinacoteca do Estado pela família do pintor residente em São Paulo. Um dos elementos que mais chama a atenção neste conjunto é a compilação de onze livros de recortes de jornais, recolhidos pelo artista sobre as suas diferentes ocupações, de 1912, aproximadamente, até a data de sua morte. O impressionante volume desse material demonstra que Maurício era altamente

30. RAMOS, Roberta Fabron. Uma leitura da *Feira das Quintas*, de Oswald de Andrade. *Anais do Seta*, Número 1, 2007, p. 472. O texto aqui citado foi publicado no *Jornal do Commercio*, de 2 set. 1926.

conhecido, referenciado e ativo em seu tempo e na imprensa brasileira, restando como vestígios, assim como as telas, de uma trajetória a ser analisada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTE NO BRASIL: uma história na Pinacoteca de São Paulo. (Catálogo). 2011.

BOIME, Albert. Painted Pomp: setting the world on fire. 1986. Disponível em: <www.albertboime.com/Articles/59.pdf>. Acesso em janeiro de 2015.

_____. Les hommes d'affaires et les arts en France au XIX^{ème} siècle. Actes de la recherche em science sociales. V.28, junho de 1979.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: *Usos e Abusos da História Oral*. São Paulo: FGV Editora, 1996.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CAMARGOS, Márcia. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2012.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte Italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CELEBONOVIC, Aleksa. *Some call it kitsch: masterpieces of bourgeois realism*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 19—

CLARK, T. J. *Pintura da vida Moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DAWKINS, Heather. *The nude in french art and culture, 1870-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

LEMAIRE, Gérard-Georges. *Histoire du Salon de Peinture*. Paris: Klincksieck, 2004.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Ticiano, Manet e Degas: notas sobre o nu feminino na pintura. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. São Paulo, n. 7, jan.-jun. 2007.

NASCIMENTO, Ana Paula. *O nu além das Academias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.

_____. As esquecidas produções pictórica e crítica de Virgílio Maurício. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2013 [2012]. p. 436. Disponível em: <<http://goo.gl/BaUUEC>>. Acesso em 27 de junho de 2015.

_____. A contribuição editorial de Virgílio Maurício no Jornal *Gazeta de Notícias* em 1923. *Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2014 [2013]. p. 273. Disponível em: <<http://goo.gl/813Hqw>>. Acesso em 27 de junho de 2015.

PINACOTECA DO ESTADO (org.). *Dezenove Vinte, uma virada no século*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1986.

RAMOS, Roberta Fabron. Uma leitura da *Feira das Quintas*, de Oswald de Andrade. *Anais do Seta*, n. 1, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris dos artistas brasileiros no fim do século XIX. *Revista Tempo Social*. v. 17, n.1. São Paulo, junho de 2005.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. pp. 528-529. In: NASCIMENTO, Ana Paula. As esquecidas produções pictórica e crítica de Virgílio Maurício. *Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2013 [2012]. p. 436. Disponível em: <<http://goo.gl/BaUUEC>>. Acesso em 27 de junho de 2015.

STUMPF, Lucia Kluck. *A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antonio Parreiras*. (Dissertação de mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). São Paulo: USP, 2014.

“Silêncio! aqui desta tribuna até os reis têm que me ouvir”: algumas considerações acerca da pintura *Sessão das Cortes de Lisboa*, de Oscar Pereira da Silva

Carlos Lima Junior¹

Mestre pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O texto visa problematizar os percursos da investigação dedicada ao quadro *Sessão das cortes de Lisboa* realizado pelo artista Oscar Pereira da Silva (1867-1939), sob encomenda de Affonso d’ Escragnolle Taunay, na década de 1920, e dedicado ao Salão de Honra do Museu Paulista. Busca-se elucidar as fontes visuais e textuais que nortearam a sua produção, como também, sua afinidade ao Programa iconográfico traçado pelo diretor para o Museu, que colocava em relevo a atuação dos paulistas nos diversos momentos da história pátria.

Palavras-chave: pintura de história; Oscar Pereira da Silva; Affonso d’ Escragnolle Taunay; Sessão das cortes de Lisboa; Museu Paulista.

1. Este artigo sai beneficiado com as generosas sugestões e comentários das Profas. Ana Paula Cavalcanti Simioni, Elaine Dias e Cecília Helena de Salles Oliveira, realizadas durante a banca de defesa do mestrado, em março de 2015, às quais agradeço grandemente. Observo que os erros porventura existentes são todos meus. Sou grato aos funcionários do Serviço de Documentação e Iconografia do Museu Paulista da USP, em especial, Shirley Ribeiro da Silva, Tatiana Vasconcelos e Flávia Urzua, pela atenção sempre concedida. Agradeço, igualmente, a Helton Wanderley e Márcia Mendo, da Biblioteca do Museu Paulista, que facilitaram o acesso a tantas obras raras do acervo, imprescindíveis para a escrita deste trabalho.

A São Paulo vieram os nossos ilustres pintores e escultor professores Amoedo e Rodolpho Bernardelli a quem ouvi. Com elles discuti muito o plano de decoração. O projecto da sanca é todo do prof. Amoedo. O da escadaria tem a aprovação plena do prof. Rodolpho Bernardelli. Conversei longamente com artistas do valor dos srs. prof. Brizzolara, Cav. Ximenes, Fernandes Machado, Oscar Pereira da Silva [...] entre outros².

O pequeno trecho acima, extraído do Relatório redigido em 1921 pelo historiador Affonso d'Escragnolle Taunay (1876-1958) e endereçado a Secretaria do Interior do Estado de São Paulo, sobre o funcionamento do Museu Paulista, no qual ocupava o cargo de diretor desde 1917³, informava os nomes de artistas consultados a respeito da nova ornamentação interna⁴ do Museu que visava às Celebrações do Centenário da Independência, a serem realizadas na cidade de São Paulo, em setembro de 1922.

O fluminense Oscar Pereira da Silva (1865-1939), pintor formado pela Academia Imperial de Belas-artes do Rio de Janeiro na década de 1880 e radicado na capital paulista desde 1896, logo depois de seu regresso de Paris, aparece entre os elencados nesse excerto escrito por Taunay⁵. O esforço de se recuperar a atuação de Pereira da Silva enquanto pintor de história no Museu Paulista, tema de minha dissertação de mestrado realizada junto ao Programa de Pós-graduação do IEB da USP, sob orientação da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni⁶, só foi possível a partir do levantamento de uma série de documentos que permitiu, muitas das vezes, elucidar o processo de produção das pinturas, e, assim, compreender melhor sobre as “intenções”⁷ possíveis nas escolhas dos diversos episódios históricos retratados e pertencentes à Instituição. A Pereira da Silva, um artista então já quase sexagenário, foi confiada por Taunay, durante a década de 1920, uma quantidade significativa de pinturas que versavam desde o movimento das bandeiras até os momentos que antecederam a Independência política em 1822, destinadas aos mais variados espaços do Museu, reaberto em 7 de setembro de 1922⁸.

Se as negociações travadas entre o comitente Affonso Taunay e os artistas residentes no Rio de Janeiro, como Rodolpho Amoedo (1857-1941) e os irmãos Henrique (1858-1936)

2. TAUNAY, Affonso. Relatório referente ao anno de 1921. *Revista do Museu Paulista*, tomo XIII, 1922, p. 691
3. Cf. BREFE, Ana Claudia. *O Museu Paulista: Affonso Taunay e a memória nacional (1917-1945)*. São Paulo: Unesp/Museu Paulista, 2005.
4. Cf. MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista, *Anais do Museu Paulista*, ano 6, v. 7, n. 007, pp. 123-148, 2003.
5. Sobre a trajetória do artista, cf. TARASANTCHI, Ruth Sprung. Oscar Pereira da Silva. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.
6. O texto ora apresentado é uma versão resumida, ainda que com alguns acréscimos, da discussão que realizei sobre essa pintura de Pereira da Silva na minha dissertação. Para mais dados cf. “Sessão das Cortes de Lisboa”: os paulistas de volta a cena” (capítulo 3). Em: LIMA JÚNIOR, Carlos. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*, dissertação de mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB-USP, 2015.
7. Tomo aqui o termo de empréstimo de BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica do quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
8. Para uma lista parcial das obras realizadas pelo artista dentro do Museu, cf. LIMA JUNIOR, Carlos. *Op. cit.*, 2015.

e Rodolpho Bernardelli (1852-1931), puderam ser acompanhadas nas trocas de correspondências preservadas no arquivo do próprio Museu⁹, no caso de Oscar Pereira da Silva, em que o número de cartas identificadas é escasso, a pesquisa teve de ser feita por outra via. A leitura dos muitos escritos legados pelo diretor, dentre eles as consultas feitas ao seu círculo intelectual com o objetivo de angariar dados históricos que pudessem colaborar na construção dos quadros, assim como os Relatórios redigidos sobre o funcionamento do Museu, e as publicações de sua própria autoria, deixaram indícios, rastros, que permitiram algumas indagações sobre “as causas”¹⁰ que presidiram a produção das telas assinadas por Pereira da Silva encomendadas para o Museu.

Entre tantas obras assinadas por Oscar, *Sessão das Cortes de Lisboa* – 9 de maio de 1822” [imagem 1], pintura que rememora a atuação dos deputados brasileiros nas Cortes, foi uma das telas que, dada a quantidade de vestígios preservados, possibilitou que se compreendesse melhor os bastidores de sua produção.

O objetivo deste artigo é apresentar, a partir desse quadro, os meandros desta minha pesquisa, e alguns dos resultados conquistados. Para tanto, busca-se demonstrar os empréstimos, as adaptações de outras imagens, ou seja, as fontes visuais (e também as textuais) que nortearam os pincéis do artista quando foi preciso recriar uma “agitada Sessão das Cortes”, como desejou Afonso Taunay, com essa sua encomenda. Atenta-se, inclusive, sobre o modo como esta pintura se insere no enredo museológico traçado pelo diretor que alçava, tanto nas telas quanto nas estátuas espalhadas pelo Museu, a figura do paulista como protagonista nos diversos feitos da história pátria.

9. A respeito das encomendas travadas entre Taunay com os artistas residentes no Rio, e as desavenças que giraram em torno de algumas delas, cf. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. Projeto História. *Revista PUC-SP*, São Paulo, n. 23, 2002; MATTOS, Claudia. *Op. cit.*; BREFE, Ana Claudia. *Op. cit.*; MARINS, Paulo Cesar Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do IEB*, v. 14, 2007. Sobre as encomendas de Taunay a outros artistas e as recriações pictóricas, ver: LIMA, Solange Ferraz de. & CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo Antigo: uma encomenda da modernidade. *Anais do Museu Paulista*, 1993.

10. BAXANDALL, Michael. *Op. cit.*, 2005.



Oscar Pereira da Silva. *Sessão das Cortes de Lisboa*, 9 de maio de 1822. 1922. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP. Crédito: Hélio Nobre/ José Rosael.

De todos os espaços existentes no interior do “Palácio-Monumento” construído na década de 1880¹¹, no ermo bairro do Ipiranga, percebe-se que Afonso Taunay se deteve,

11. Sobre a construção do Museu, cf. OLIVEIRA FILHO, José Costa de. O Monumento à Independência – registro de arquitetura, *Anais do Museu Paulista*. N. Sér. v. 10/ 11. 2002-2003. Para uma cronologia do Museu cf. *Às margens do Ipiranga: 1890-1990*. Catálogo da Exposição do Centenário do Edifício do Museu Paulista da USP, São Paulo: Museu Paulista – USP, 1990.

sobretudo, à preparação do Salão de Honra para os festejos do Centenário de 1922¹². Foi nesta grande Sala que *Sessão das Cortes de Lisboa* fora alocada, posicionada diante de *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo (1843-1905), quadro encomendado pelo governo imperial em 1886¹³, o qual reforçaria o caráter memorial do edifício em relação ao fato histórico da Independência do Brasil, proclamada às margens do Ipiranga, local onde posteriormente foi erigido o Palácio, que passou a abrigar o Museu Paulista¹⁴.

Pereira da Silva, com essa sua tela, retoma os preceitos da pintura de história¹⁵, em que os elementos tempo, espaço e ação integram a construção da narrativa visual, na qual as figuras inseridas voltam-se para uma principal, neste caso, o irmão de José Bonifácio, o paulista Antonio Carlos de Andrada e Silva (1773-1845), que discute com o português Manuel Borges Carneiro (1774-1833), ambos situados em primeiro plano. Os diversos deputados retratados, com os braços elevados ao alto, – gesto cheio de arroubo que nos remete a uma aproximação possível com o *Le Serment du Jeu de Paume* (1791)¹⁶, de Jacques Louis-David (1748-1825) –, estão todos localizados na Sala das Cortes, onde se observa, um pouco recuado, o trono real posto em elevação, cujo acortinado oculta um possível retrato ali presente, como demonstraremos adiante. Outra aproximação possível seria ainda com *Séance d'ouverture des États-Généraux, 5 mai 1789* (1839), de Louis Charles Auguste Couder (1789-1873)¹⁷, pintura pensada especificamente para a *Salle des États-Généraux*, do Palácio de Versalhes¹⁸. Podemos supor se a ideia da tela de Pereira da Silva para o Salão de Honra do Museu tenha sido inspirada nessa pintura em que uma reunião de deputados é tida por determinante nos destinos da nação francesa.

12. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *O espetáculo do Ipiranga*, em: *O espetáculo do Ypiranga: mediações entre história e memória*. (Tese de livre-docência). Museu Paulista da USP, 1999, p. 89.
13. OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATTOS, Claudia Valladão. *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/MP, 1999.
14. Em 25 de agosto de 1893, o “Monumento do Ypiranga” foi declarado propriedade do Estado, e destinado a abrigar o “Museu do Estado”, criado em 1890. Ainda no mês de agosto (dia 28) daquele mesmo ano, o Museu passou a ser denominado “Museu Paulista”, sendo que o seu primeiro diretor, o naturalista alemão Hermann von Ihering, foi nomeado em janeiro de 1894 e que permaneceu no cargo até 1916. A Regulamentação do Museu ocorreu conforme Decreto n. 249, de 26 de julho de 1894. Foi aberto ao público em 7 de setembro de 1895. *Às margens do Ipiranga: 1890-1990*. Catálogo da Exposição do Centenário do Edifício do Museu Paulista da USP. São Paulo: Museu Paulista – USP, 1990, pp. 7-8.
15. Ver COLI, Jorge. Introdução à pintura de História. Em: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira (org.). Dossiê Pintura de História. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 39, 2007. Cf. SÉRIÉ, Pierre. Qu'est-ce que la peinture d'histoire?, em: *La peinture d'histoire en France. 1860-1900*. Paris: Arthena, 2014.
16. Jacques-Louis David. *Le Serment du Jeu de Paume à Versailles le 20 juin 1789*. Châteaux de Versailles et de Trianon. Imagem disponível em www.photo.rmn.fr (Agence photographiques de la Réunion des Musées nationaux – RMN – Grand Palais).
17. Louis Charles Auguste Couder. *Séance d'ouverture de l'Assemblée des états généraux, 5 mai 1789*. Óleo sobre tela. 4m x 7, 15 m. Châteaux de Versailles et de Trianon. Imagem disponível em www.photo.rmn.fr (Agence photographiques de la Réunion des Musées nationaux – RMN – Grand Palais).
18. Agradeço a profa. Elaine Dias pela sugestão dessa pintura

Entregue por Pereira da Silva em agosto de 1922¹⁹, *Sessão das Cortes de Lisboa* chegava ao Museu junto de outra pintura também de sua autoria, esta a respeito da expulsão das tropas portuguesas do Rio de Janeiro pelo Príncipe D. Pedro, meses antes da Independência²⁰. Se esta última constava nas primeiras ideias para o Programa decorativo aventado pelo diretor em 1919²¹, que previa retratar “scenas bélicas”²² ou “composições históricas relativas às ações de guerra para a conquista da Independência”²³, o desejo de se representar a atuação dos deputados brasileiros nas cortes de 1822 esteve, até então, omissos nos planos do diretor.

Sobre a tela, Afonso Taunay referiu-se apenas em seu Relatório à Secretaria do Interior do ano de 1922:

[...] representou o artista uma sessão agitada das Cortes. A de 9 de maio de 1822, em que o Antonio Carlos e os Deputados brasileiros fazem frente ao partido recolonizador que quer votar medidas opressivas ao Brasil. Mais de oitenta figuras povoam o ambiente que reproduz a sala das sessões das Cortes segundo estampas do tempo.

No primeiro plano discutem [ilegível] o tribuno santista e Borges Carneiro. Simula o quadro o momento em que Antonio Carlos brada: Silêncio! Aqui desta tribuna, até os reis têm que me ouvir!²⁴

Mais informações, somadas a essas, foram identificadas no trajeto da pesquisa. Foi na carta remetida a Taunay por José Fiuza Guimarães (1868-1949), artista residente no Rio de Janeiro, datada de 1925, em que solicita informações sobre o quadro de Pereira da Silva, que serviria de modelo para aquele que realizaria mais tarde para o Palácio Tiradentes²⁵, que as matrizes visuais da pintura de Oscar foram todas explicitadas pelo diretor. De acordo com Taunay: “A documentação para o ambiente da sala da sessão das

19. Carta de Afonso Taunay a Secretaria do interior informando a entrega da tela pelo artista. 22 de agosto de 1922. Fundo Museu Paulista, Pasta 117. SVDHICO. Museu Paulista da USP.

20. Trata-se do quadro *O príncipe D. Pedro e Jorge de Avilez a bordo da Fragata União, 8 de fevereiro de 1822, 1922*. Óleo sobre tela. 310 x 250. Museu Paulista da USP.

21. TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. Relatório referente ao ano de 1919 pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista, *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: Typ. a Vapor de Hennies Irmãos, tomo XII, 1920.

22. Carta de Afonso Taunay a Basílio de Magalhães. 30 de julho de 1919. Pasta 109. Fundo Museu Paulista. SVDHICO. Museu Paulista da USP.

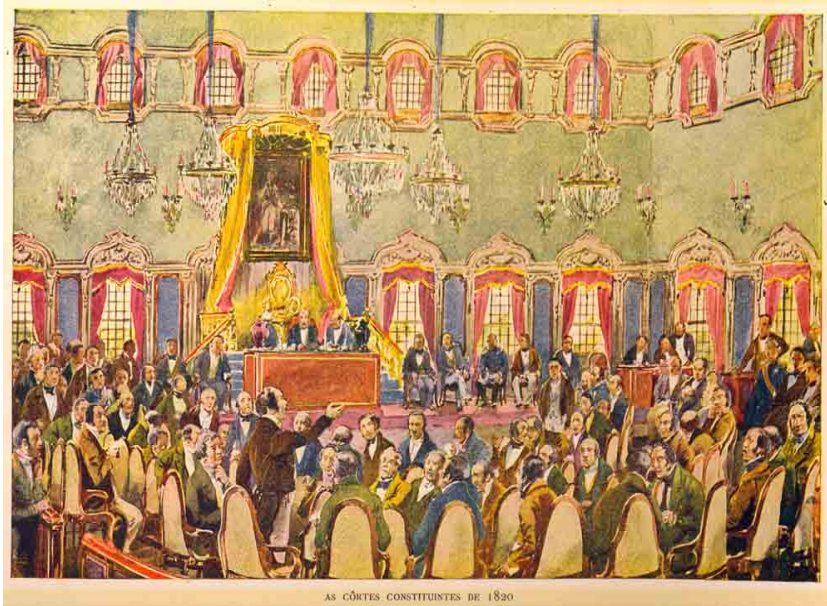
23. TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Op. cit.*, 1920, p. 488.

24. TAUNAY, Afonso. Relatório referente ao ano de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.^{mo} Sr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Afonso d'Escragnolle Taunay, *Revista do Museu Paulista*, tomo XIV, 1926, p. 735.

25. Trata-se da pintura *O primeiro capítulo de nossa história parlamentar*. reproduzida em VALLE, Arthur. “Pintura decorativa na 1ª República: formas e funções”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, out. 2007. Afonso Taunay foi consultado pela Câmara dos Deputados para o Projeto Iconográfico do Palácio Tiradentes. Cf. Carta de Taunay a Arnolpo Azevedo, 21 mar.1924. Pasta 121. Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista da USP, Arquivo Permanente/ Fundo Museu Paulista.

cortes obtive de uma estampa de Roque Gamei[r]o que se encontra num grande álbum publicado há pouco tempo de história de Portugal²⁶.

Taunay refere-se à estampa *As Cortês Constituintes de 1820*²⁷ [Imagem 2], do artista português Alfredo Roque Gameiro (1864-1935)²⁸, publicado em *Quadros da história de Portugal*, de 1917, pertencente à Biblioteca do Museu Paulista com anotações do próprio diretor. Não sabemos ao certo se foi Oscar Pereira da Silva que comentou sobre a existência deste desenho a Taunay, ou se o contrário.



GAMEIRO, Alfredo Roque. *As côrtes constituintes de 1820*. Reproduzido In: FRANCO, Chagas & SOARES, João (coord.). Prosa original de Chagas Franco. Ilustrações de Roque Gameiro e Alberto de Sousa. *Quadros da história de Portugal*. Lisboa: Edição da Papelaria Guedes, 1917. p. 124. Crédito: Carlos Lima Júnior.

26. Carta de José Fiuza Guimarães a Affonso Taunay, 16 mar, 1925. Setor de Documentação Textual e Iconográfica do Museu Paulista da USP. Arquivo Permanente/ Fundo Museu Paulista.
27. GAMEIRO, Alfredo Roque. *As côrtes constituintes de 1820*. Reproduzido em FRANCO, Chagas & SOARES, João (coord.). Prosa original de Chagas Franco. Ilustrações de Roque Gameiro e Alberto de Sousa. *Quadros da história de Portugal*. Lisboa: Edição da Papelaria Guedes, 1917, p. 124. No canto direito da página consta a seguinte informação "Ilustração de Roque Gameiro".
28. Cf. LIMA JUNIOR, Carlos. Alfredo Roque Gameiro e Oscar Pereira da Silva: um possível diálogo entre artistas do velho e novo mundo, em: VALLE, Arthur *et al.* *Oitocentos: intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*, tomo III. Rio de Janeiro: Seropédica, Ed. da UFRRJ, 2013.

De todo modo, é certo que Oscar se inspirou no desenho de Gameiro para compor o desenho da Sala onde teria ocorrido a “agitadíssima sessão”. Aproveitou, assim, a distribuição dos personagens sentados formando um círculo de frente à tribuna, mas também fez algumas alterações significativas, reelaborando e ressignificando a ilustração do artista português de acordo com as demandas de sua encomenda. Em Alfredo Roque Gameiro, a figura central que está em pé, que se sobressai no lado esquerdo da composição, aparece em Pereira da Silva do lado direito, invertida, ainda mais na vertical, inclinando-se para a frente, o que acentua a movimentação da personagem, transfigurada em Antonio Carlos de Andrada.

Sabe-se que era parte integrante da Sala onde ocorreram as Cortes, no Palácio das Necessidades, em Lisboa²⁹, um retrato de D. João VI, disposto acima do trono, de autoria de Domingos António Sequeira (1768-1837)³⁰, apenas esboçado na gravura de Gameiro datada de 1917. Deste espaço, fechado ainda no século XIX, restou-nos um desenho, atribuído a Sequeira³¹, dificilmente visto por Pereira da Silva, mas uma referência possível a Roque Gameiro. Curioso notar que se Roque Gameiro desvela o retrato de D. João VI, ainda que realizado um ano depois da reunião das Cortes de 1820, Pereira da Silva o oculta. Uma explicação possível estaria na especificidade, no sentido visual de cada obra. Na ilustração de Gameiro, as Cortes estão reunidas em 1820 contestando o poder absoluto do soberano. No caso de Pereira da Silva, os deputados brasileiros (paulista em particular) se colocam contra as Cortes de 1822, são essas que “querem colocar medidas opressivas ao Brasil”. A ameaça, portanto, não era mais o rei.

Ainda que ausente dos Planos do Diretor, a pintura de Oscar foi entregue e corroborava, visualmente, com o discurso presente na historiografia do século XIX e inícios do XX, em que um suposto desejo de “recolonização” do Brasil pelas Cortes de Lisboa encontrava abrigo. Tal noção, como demonstra o historiador Antonio Rocha, explicava a Independência do Brasil como reação dos brasileiros a um inimigo comum externo³². Desse modo, justifica-se a integração dessa tela ao Programa Decorativo, ainda que *a posteriori*, já que para Taunay interessava “scenas”, para o Salão de Honra, que pudessem

29. CÔRTE-REAL, Manuel. *O Palácio das Necessidades*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983. Fica registrado aqui todo meu agradecimento ao Sr. Embaixador Manuel Côrte-Real pelas explicações gentilmente cedidas durante a visita ao Palácio das Necessidades (Lisboa), em janeiro de 2014. Devo, igualmente, à dra. Cátia Mourão, pela visita ao Palácio da República (Lisboa), às sugestões na análise da tela de Pereira da Silva, como o acesso ao retrato de d. João VI, preservado pela Instituição.
30. Retrato de d. João VI com a mão sobre o Livro das Cortes com a Constituição de 1821. 1821. Óleo sobre tela. 2, 27 x 1, 54. Depósito no Palácio da República, Lisboa, Portugal. AFONSO, Simonetta Luz & Cátia Mourão. Em busca de uma Casa para as Cortes – Do Paço das Necessidades à instalação no Mosteiro de São Bento da Saúde (1820-1828), em: *Os Espaços do Parlamento: Da Livraria das Necessidades ao andar nobre do Palácio das Cortes (1821-1903)*. Lisboa: Assembleia da República, 2003, p. 24
31. Vista do interior da Livraria do Convento das Necessidades, adaptada a Sala das Cortes Constituintes de 1821. N. Ass. [Domingos António de Sequeira]. N. Dat. (c. 1821). Desenho a pena com tinta bistre e lápis de carvão sobre papel. 665 x 9, 52 mm. Gabinete de Desenhos – Museu Nacional de Arte Antiga. Agradeço a gentileza da dra. Alexandra Markl pelo acesso ao desenho.
32. ROCHA, Antonio Penalvas. *A reconcolização do Brasil pelas cortes: uma invenção historiográfica*. São Paulo: Unesp, 2008, pp. 9-12.

informar aos “menos sabedores de nossa história pátria que nossa libertação não se fez por meio de conchavos e foi adquirida graças a effusão de sangue brasileiro”³³.

Taunay, no pequeno excerto de seu referido Relatório, enfatizou a data da Sessão que a pintura de Pereira da Silva rememorava: 9 de maio de 1822³⁴. Foi nesta data que se deu a leitura, diante do plenário das Cortes, das importantes Cartas redigidas pelo príncipe D. Pedro ao seu pai, o rei d. João VI, relatando o “Fico” e outras medidas tomadas³⁵, o que resultou em enorme repercussão. As discussões travadas entre Antonio Carlos e os deputados portugueses se deram em 22 de maio, quando ocorreu a votação de decretos referentes às relações comerciais e à interpretação de notícias que chegavam nas províncias do Brasil dando conta da separação. A pintura, neste sentido, como bem destacou Cecília Helena de Salles Oliveira, tinha por foco a recriação de episódios que materializassem um dos eixos interpretativos do processo de separação: o confronto entre colônia e metrópole³⁶.

Assim, é significativa a escolha do episódio da Sessão das Cortes para ser representado em tela, tendo em vista o Projeto de Taunay como um todo para o Museu. Do *hall* de entrada ao Salão de Honra, o que se desejava evidenciar seria a atuação dos paulista ao longo da história do país. Dentro dessa leitura, se nos tempos da Colônia os bandeirantes desbravaram os sertões e foram os responsáveis pela expansão e povoamento do território, no processo de Independência, em 1822, novamente os “bravos paulistas” teriam papel decisivo, pois seriam aqueles que diante os deputados portugueses lutaram pela não “recolonização” do Brasil.

Para finalizar, um diálogo profícuo entre história e arte era estabelecido no projeto de Taunay para o Museu Paulista. Recorria-se à “verossimilhança” e às regras da “ciência do belo” ao dar materialidade aos fatos selecionados e destinados aos espaços do Edifício. *Sessão das Cortes de Lisboa*, apesar de se reportar a um tema do passado, atendia às questões impostas do momento em que fora produzida³⁷; remete-nos, assim, citando Ulpiano Bezerra de Meneses, às necessidades simbólicas vividas pelo artista e sua sociedade, “é fonte preciosa de informações para reconstituir o imaginário de sua época”³⁸.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

33. TAUNAY, Affonso d' Escragnoille. *Op. cit.*, 1920, p. 408.
34. TAUNAY, Affonso. *Op. cit.*, 1926.
35. DIÁRIO DAS CORTES Geraes, Extraordinarias, e Constituintes da Nação Portuguesa. Segundo Anno da Legislatura. tomo VI, Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1822. Biblioteca Nacional de Lisboa, Localização: Fg. 4852-4862. Para uma análise sobre o tema, cf. BERBEL, Márcia Regina. *A nação como artefato: Deputados do Brasil nas Cortes Portuguesas (1821-1822)*, São Paulo: Hucitec, 2010.
36. Devo à profa. Cecília Helena Salles de Oliveira por ter me atentado a esses importantes dados sobre o “9 de maio de 1822” registrado no *Diário das Cortes* de 1822.
37. HASKELL, Francis. The manufacture of the past Em nineteenth century painting. *Past and Present*. n. 53, nov. 1971, p. 110.
38. ³⁷MENESES, Ulpiano Bezerra de. Pintura histórica: documento histórico? Em: *Como explorar um museu histórico?* São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994, p. 24.

AFONSO, Simonetta Luz & Cátia Mourão. Em busca de uma casa para as cortes – Do Paço das Necessidades à instalação no Mosteiro de São Bento da Saúde (1820 – 1828). In: *Os Espaços do Parlamento: Da Livraria das Necessidades ao andar nobre do Palácio das Cortes (1821 – 1903)*. Lisboa: Assembleia da República, 2003.

ÀS MARGENS DO IPIRANGA: 1890-1990. Catálogo da Exposição do Centenário do Edifício do Museu Paulista da USP. São Paulo: Museu Paulista – USP, 1990.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BERBEL, Márcia Regina. *A nação como artefato: Deputados do Brasil nas Cortes Portuguesas (1821-1822)*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BREFE, Ana Claudia. *O Museu Paulista: Affonso Taunay e a memória nacional (1917-1945)*. São Paulo: Unesp/ Museu Paulista, 2005.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico. Projeto História. *Revista PUC – SP*, São Paulo, n. 23, 2002.

COLL, Jorge. Introdução à pintura de História. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira (org.). Dossiê Pintura de História. *Anais do Museu Histórico Nacional*. V.39, 2007.

CÔRTE-REAL, Manuel. *O Palácio das Necessidades*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1983.

GAMEIRO, Alfredo Roque. As côrtes constituintes de 1820. Reproduzido em FRANCO, Chagas & SOARES, João (coord.). Prosa original de Chagas Franco. Ilustrações de Roque Gameiro e Alberto de Sousa. Quadros da história de Portugal. Lisboa: Edição da Papelaria Guedes, 1917, p. 124.

HASKELL, Francis. The manufacture of the past in nineteenth century painting. *Past and Present*, n. 53, nov. 1971.

LIMA, Solange Ferraz de & CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo Antigo: uma encomenda da modernidade. *Anais do Museu Paulista*, 1993.

LIMA JÚNIOR, Carlos. Alfredo Roque Gameiro e Oscar Pereira da Silva: um possível diálogo entre artistas do velho e novo mundo. In: VALLE, Arthur. (*et al.*). *Oitocentos: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Seropédica, Ed. da UFRRJ, 2013. Tomo III.

LIMA JÚNIOR, Carlos Rogério. *Um artista às margens do Ipiranga: Oscar Pereira da Silva, o Museu Paulista e a reelaboração do passado nacional*. Dissertação. Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras, IEB-USP, 2015. Orientação Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. Nas matas com pode de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia. *Revista do IEB*, v. 14, 2007.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, ano 6, v. 7, n. 007, pp. 123-148, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Pintura histórica: documento histórico?. In: *Como explorar um museu histórico?* São Paulo: Museu Paulista da USP, 1994, p. 24.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. O espetáculo do Ipiranga. In: *O espetáculo do Ypiranga: mediações entre história e memória*. Tese de livre-docência. Museu Paulista da USP, 1999.

_____. & MATTOS, Claudia Valladão. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/ MP, 1999.

OLIVEIRA FILHO, José Costa de. O monumento à Independência – Registro de arquitetura. In: *Anais do Museu Paulista*. N. Sér. v. 10/ 1. 2002-2003.

ROCHA, Antonio Penalves. *A recolonização do Brasil pelas cortes: uma invenção historiográfica*. São Paulo: Unesp, 2008.

SÉRIÉ, Pierre. Qu'est-ce que la peinture d'histoire?. In: *La peinture d'histoire en France. 1860-1900*. Paris: Arthena, 2014.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Oscar Pereira da Silva*. São Paulo: Empresa das Artes, 2006.

TAUNAY, Affonso d' Escragnolle. Relatório referente ao anno de 1919 pelo Director, em Comissão, do Museu Paulista. *Revista do Museu Paulista*. São Paulo: Typ. a Vapor de Hennies Irmãos, tomo XII, 1920.

. Relatório referente ao anno de 1922 apresentado a 23 de janeiro de 1923, ao Ex.^{mo} Snr. Secretário do Interior, dr. Alarico Silveira, pelo Director, em comissão, do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay. *Revista do Museu Paulista*, tomo XIV, 1926.

VALLE, Arthur. Pintura decorativa na primeira república: formas e funções. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, out. 2007.

O grotesco crítico na composição do romance *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

Maria Viana

Mestra pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O presente artigo está organizado em duas partes, na primeira apresentam-se algumas considerações sobre a evolução do grotesco como categoria estética, com destaque para sua importância na literatura. Na segunda, analisa-se a presença do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, no intuito de compreender em que medida esse recurso é elemento importante na composição dessa obra aluisiana.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; grotesco; *O Coruja*.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O GROTESCO NA LITERATURA

Foi no contexto do romantismo, já no início do século XIX, que o grotesco ganhou estatuto de categoria estética. Diante das contradições insuportáveis inerentes ao mundo real, os românticos buscavam certa unidade apenas encontrada no plano mítico, onírico e fantástico. Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg bem nos lembram que, se de alguma maneira os românticos enfrentaram a realidade, isso se deu por meio do grotesco,

Mobilizando tudo o que, na existência humana lhe causava aversão, o espetáculo do contraditório e absurdo, articulou estes elementos num retrato contundente quando não monstruoso, graças a um meio estilístico que se não era novo, não era muito explorado até então, já por seu caráter chocante e perturbador. De fato o grotesco, tão congenial à arte contemporânea, foi efetivamente promovido pelos românticos¹.

Na tentativa de revelar que os conflitos encontrados no drama são inerentes a esse homem conflitado por oscilações violentas de temperamento e paixões, o escritor francês Victor Hugo em seu famoso texto *O sublime e o grotesco* reitera que os escritores e poetas do período romântico procuravam revelar no homem a consciência da discordância entre o indivíduo e o universo, contrariando os pressupostos do classicismo, em que se buscava a harmonia universal.

Isso quer dizer que o gênio moderno teria nascido da fecunda contradição do tipo grotesco com o sublime, em que o caráter do drama resultaria justamente dessa combinação harmoniosa de dois modelos: o sublime e o grotesco, que se cruzam não apenas no drama, mas também na vida e na criação. O mérito de Victor Hugo neste famoso prefácio, mais do que apresentar as bases de um gênero teatral novo, foi o de conseguir identificar a problemática da dualidade na estética romântica.

Outro aspecto importante é que nesse texto ganha espaço a presença do disforme, do horroroso, do monstruoso, como manifestações do grotesco, mas tendo como contraponto o sublime:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada².

1. ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto* I. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 291.
2. HUGO, Victor. *O sublime e o grotesco*, Rio de Janeiro: Perspectiva, 2007, p. 33.

Outro aspecto do grotesco que também será relevante para nossa análise mais adiante é a festa. Espaço especial em que as pessoas que dela participam têm abertura para o inesperado,

[...] pois ao seu feitio pertencem ao incomum, à magia da transformação e, para a pessoa participante, a abertura para algo operante. Esta soltura interior produz nos demônios, sempre à espreita, um estímulo, um convite direto para que irrompam em cena³.

Apesar de considerar a importância de seu antecessor alemão, segundo Bakhtin, Kayser ignora um aspecto fundamental do grotesco: a carnavalização. Daí, a necessidade do pesquisador de recuar no tempo, indo buscar na Idade Média e no Renascimento os elementos necessários para seu estudo. Essa dimensão carnavalesca do mundo – em certa medida responsável pela transformação do terrível em “luminoso” – não poderia ser encontrada na estética romântica, realista ou modernista, mas tão somente nas manifestações artísticas populares, em que o rebaixamento (*bathos*) manifesta-se, ou seja, nas produções medievais e renascentistas. Para Bakhtin:

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento⁴.

O estudioso russo chama de realismo grotesco a um sistema de imagens da cultura cômica predominante durante as manifestações artísticas populares da Idade Média, em que a carnavalização destacava-se. Nesse contexto, “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível”⁵. Quanto à presença do grotesco em obras naturalistas, é importante lembrar que Émile Zola, o grande mestre francês desta escola literária, baseou-se na tese de Claude Bernard, no livro *Introdução à medicina experimental*, para defender suas ideias sobre a fusão entre arte e ciência.

3. KAYSER, Wolfgang. *O grotesco, configuração na pintura e na literatura*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003, p. 102.
4. BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo, em: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1992, p. 33.
5. *Idem*, p. 17.

A metáfora passa a ser embasada na vitalidade orgânica. Elementos caros à biologia, como evolução, seleção, determinismo e hereditariedade merecem destaque durante o processo de criação literária, isso leva os escritores naturalistas a terem certa obsessão pelo corpo.

É justamente o fato de a literatura do último quartel do século XIX ser tão pautada no cientificismo, que permite uma fecunda utilização do grotesco como categoria estética. Sobretudo no que diz respeito à presença do corpo grotesco e da animalização das personagens.

O GROTESCO PARA CONFIGURAR UMA TRAJETÓRIA FORMATIVA ÀS AVESSAS

O romance *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, pode ser incluído no que Bakhtin chama de romance cíclico, narrativa na qual se acompanha a trajetória das personagens da infância à maturidade. Mas ao final desse caminho, espera-se que o idealismo juvenil dê lugar a uma posição madura e prática diante da vida. No caso de André, personagem central do romance, esse ciclo se realiza, ainda que parcialmente, mas não é o que ocorre com Teobaldo.

Nos primeiros capítulos do romance há elementos do que teórico russo chama de romance didático-pedagógico, não apenas constatado pela vivência das personagens no colégio interno, mas também pelas experiências que transcorrem na fazenda do barão de Palmar, pai de Teobaldo. Ali são bem observáveis as diferenças no processo formativo das duas personagens. Teobaldo perde-se em devaneios românticos, enquanto André dedica-se ao conhecimento de tudo que está à sua volta, já que, para ele, todas as experiências são passíveis de aprendizado prático e oportunidade de crescimento.

Nas duas primeiras partes do romance, as personagens não passam por grandes mudanças. André continua com sua ideia fixa no princípio da bondade e Teobaldo torna-se cada vez mais vaidoso. Os fatos que envolvem o cotidiano dos amigos determinam o conteúdo do enredo e as mudanças sofridas ao longo da narrativa.

Contudo, na terceira parte da obra, as mudanças pelas quais passam essas personagens ganham outro estofado. Ainda que prevaleçam os traços da bondade, no caso de André e da vaidade, cada vez mais exacerbada em Teobaldo, fatos políticos e sociais do entorno em transformação começam a interferir na vida de ambos. Em uma sociedade em transformação, Teobaldo é estimulado a sorver de todos os saberes transitórios. As aspirações da juventude, não fazem mais qualquer sentido:

Entendia um pouco de tudo; sabia tirar retratos fotográficos, jogar todos os jogos de cartas e mais os de exercício, contando a esgrima, o tiro ao alvo, a péla, a bengala, o bilboquê;

e cada novidade que surgia, fazendo impressão no público, encontrava nele o maior e também o menos constante entusiasta⁶.

Ao meter-se com a política, o filho do barão torna-se um conservador, mantendo posição bastante ambígua: “capaz de dar a última gota do seu sangue pelo monarca e também pela constituição do império, mas disposto a devorá-los a ambos no dia em que semelhante coisa fosse necessária para a felicidade do povo”⁷. Ou seja, é comprometedora sua postura política, associada à falta de firmeza de seu caráter, em momento crucial da história do país, a passagem da monarquia para a república.

Diante da ameaça da dissolução das câmaras⁸, o imperador organiza um novo gabinete conservador no qual Teobaldo é indicado para assumir a pasta da Agricultura, Comércio e Obras Públicas como ministro.

Portanto, não é por acaso que n’*O Coruja*, d. Pedro II entrega em mãos tão despreparadas, como as de Teobaldo, uma importante pasta do ministério. Trata-se de uma crítica significativa por parte do romancista e aqui podemos nos valer de Raymundo Faoro para elucidar essa prática comum à época:

O mito se converte, no exercício do governo, no *poder pessoal*, de acordo com a constante denúncia, sobretudo do partido liberal, depois herdado pelos republicanos. O imperador, ao qual competia o Poder Moderador da Constituição de 1824, faz os ministérios ao seu arbítrio, sem respeito à maioria parlamentar. À margem da constituição, empolgado pelo seu papel dominante na sociedade, o chefe Estado reina, governa e administra, manobra e decide⁹.

A opinião pública a respeito do novo ministro divergia bastante. Indo de elogios que faziam dele um homem ilustríssimo, aos xingamentos daqueles que acreditam ser ele um verdadeiro pulha. Essas opiniões serão confirmadas por André, que fora prestar homenagem ao amigo no dia de sua posse como ministro. A despeito de nessas falas imperar a crítica favorável, com destaque para o grande talento, erudição, firmeza de caráter e patriotismo de Teobaldo, as intervenções do narrador e a posição de Branca, esposa de Teobaldo, desmentem isso. Esse jogo entre a opinião pública e o verdadeiro caráter da

6. AZEVEDO, Aluísio. *O Coruja*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 249.

7. *Idem*, p. 318.

8. Sobre essa prática de dissolução da Câmara, recorrente no II Império, vale citar lúcida observação de Raymundo Faoro: “A Câmara dava vibração ao regime, era sua parte popular, popular tendo-se em conta a tênue parcela que se ocupava de política. Réplica da Câmara dos Comuns conquistou, a par de suas funções legislativas, o lugar central da atenção pública, mercê dos poderes de desfazer gabinetes, ao preço de sua dissolução. De 1840 a 1889, passaram pelo governo 36 gabinetes, com duração média de 1,3 ano. 27 foram derrubados pela Câmara e foi esta nove vezes dissolvida pelo imperador”. FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974, p. 97.

9. AZEVEDO, Aluísio. *O Coruja*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 58.

personagem, também é crítica explícita às escolhas erradas do imperador para a composição do ministério.

Enquanto Teobaldo ascende politicamente, André, com inalterável confiança em seu esforço e sua capacidade de trabalho, assume um estabelecimento de ensino quando da morte do diretor, prometendo mantê-lo sem quebra dos créditos até ali conquistados. Malgrado seus esforços, não consegue pagar as dívidas, porque está sempre a socorrer financeiramente Teobaldo.

A situação social de André e Teobaldo os diferencia e, em certa medida, contribui para a definição de suas personalidades. O filho do barão de Palmar paulatinamente torna-se um medalhão e a situação de favoritismo entre os dois não é unilateral, mas ambivalente. Nessa relação, o mais beneficiado acaba sendo Teobaldo e essa exploração se dá não apenas do ponto de vista monetário, mas também intelectual.

Por vinte anos, André tinha uma segunda ideia fixa dominante –, a primeira era a prática da bondade –, escrever a história do Brasil: “obra esta a que ele se escravizara desde os seus vinte anos e da qual nunca se distraía investigando sempre, inalteravelmente, com a calma e paciência de um sábio velho que se dedica ao trabalho só pelo prazer de trabalhar, sem a menor preocupação de elogio ou glória”¹⁰.

Cabe assinalar ainda que André era um homem livre. No entanto, não é por acaso que o narrador usa o verbo “escravizar” para se referir à dedicação visceral do Coruja à escrita dessa obra interminável. É como se, ao usar esse verbo, o narrador já deixasse indicada a usurpação intelectual que se dará um pouco adiante.

Nos capítulos finais do romance, acompanhamos a maneira inescrupulosa como Teobaldo se apropria das notas escritas pelo amigo, publicando-as sob pseudônimo, não sem antes imprimir nelas certa “forma literária”:

As conscienciosas notas de André, floreadas pelas lantejoulas da retórica do outro, converteram-se no objeto da curiosidade pública.

Foi um verdadeiro sucesso; o jornal que as publicou viu a sua tiragem aumentada e os artigos, uma vez colecionados em volume, deram várias edições. Daí nasceu o prestígio de Teobaldo entre os homens públicos do seu tempo, que desde então começaram a respeitá-lo, se bem que o habilidoso jamais declarasse positivamente ser o autor dos célebres artigos¹¹.

A linguagem pragmática, usada por André, é substituída por outra, floreada e retórica. Ou seja, os dados para construir a história do Brasil, coligidos pelo árduo trabalho intelectual de André, foram modificados pelas mãos aristocráticas de Teobaldo, que imprimem neles os floreios necessários para que sejam aceitos pela opinião pública.

10. *Idem*, p. 289.

11. *Idem*, p. 291.

Em seu famoso ensaio “As ideias fora do lugar”, Roberto Schwarz declara que, cada um a sua maneira, os escritores brasileiros do século XIX deixaram refletir em suas obras o hábito do favor como uma mediação quase universal, baseando nele sua interpretação do Brasil. Isso, em certa medida, criava um acordo tácito entre as partes:

No momento da prestação e da contraprestação – particularmente o instante-chave do reconhecimento recíproco – a nenhuma das partes interessa denunciar a outra, tendo embora a todo instante os elementos necessários para fazê-lo. Esta cumplicidade sempre renovada tem continuidades sociais mais profundas, que lhe dão peso de classe: no contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes, em especial à mais fraca, de que nenhuma era escrava¹².

Essa situação paradoxal, tão bem expressa por Schwarz, talvez explique porque Teobaldo se apropria com certa naturalidade do trabalho intelectual de André; homem livre, pertencente a uma classe social economicamente desfavorecida, que, desde a infância estabelecera com o amigo uma relação pautada na subserviência.

O capital econômico de Teobaldo foi solapado em várias situações, mas o capital simbólico de que é investido, decorrente da formação que tivera, como sua maneira aristocrática de se portar socialmente, contribuíram para sua ascensão política e social. Contudo, a coroação disso, veio justamente com a publicação desses artigos escritos pelo Coruja, como se fossem de sua autoria.

Ao entrar na vida pública, a maneira como Teobaldo assume diferentes posições, de acordo com as várias ideias que assimila para acompanhar o que estava na moda –, seja no âmbito político, literário, científico ou social –, vai dando contornos cada vez mais caricatos à sua imagem. Mas, as seguintes palavras de Raymundo Faoro, a respeito da posição dos ministros, demonstram que o próprio posto ministerial era de fachada e beirava a caricatura:

O poder dos ministros era, na sua maior parte, fictício, tortuoso, longo, complicado, que se estendia até S. Cristóvão, passando pelo Senado, pelo Conselho de Estado e pelos partidos. O poder –ferido de dois lados: a falta de representatividade e o desfibramento da diluição – o poder encarnado no ministro, transformava o homem em caricatura, cujos traços desfigurariam a capacidade de mandar, ordenar, fazer e desfazer. Sem a vocação de dominar o destino dos outros e de dobrar os homens, convertendo-os em súditos, o poder é apenas frustração. [...].

O ministro era apenas o fardão, com os bordados de mentira e a espada inerte¹³.

12. SCHWARZ, Roberto. « As ideias fora do lugar », Em: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 2008, p. 11.

13. FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974, p. 99.

Então, podemos dizer que Teobaldo era uma caricatura da caricatura, em um jogo político de cartas marcadas, em que o grotesco foi explicitamente usado com função crítica.

O GROTESCO CRÍTICO NO ROMANCE *O CORUJA*

A obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, está repleta de diacronia, ou seja, a vida das personagens é cercada por fatos históricos, que são apresentados não só na evolução temporal, mas também em retrospectiva. Como exemplos pode-se mencionar o expediente de o narrador abrir espaço na trama para discorrer sobre o envolvimento do barão de Palmar, pai de Teobaldo, na guerrilha liberal ocorrida em 1842, ou a alusão à lei criada por Eusébio Queirós, inimigo político do pai desse protagonista.

Esse procedimento de incluir referências explícitas à história, inclusive com inserção de datas, nomes e eventos políticos na ficção, tem como objetivo construir um fio narrativo perpassado por episódios ocorridos à época em que a obra foi escrita. Em certa medida, essa pode ter sido uma maneira encontrada por Aluísio Azevedo de não se afastar de todo do projeto inicial: criar um ciclo de romances em que retrataria aspectos sociais e políticos de sua época, como fizera Zola na França¹⁴.

Contudo, a nosso ver, o que interessa de histórico no romance é o não dito. Ou melhor, o que é dito pelas opções estilísticas do escritor e a maneira como as personagens vivem esses eventos históricos ou são afetadas por eles. Ou seja, em que medida esses fatores afastam ou aproximam as personagens centrais de seus objetivos no que concerne ao processo formativo.

A premissa fundamental do romance de formação pressupõe uma reconciliação do herói problemático com o entorno social, por meio de certa atuação na realidade, quando o processo formativo é concluído. Mas, como bem sintetiza Marcus Mazzari, no momento pós-goethiano:

14. Sob o título geral *Rougon-Macquart: Histoire d' une famille sous le second Empire*, Zola escreveu uma série de vinte volumes, em que retrata a saga de uma família durante o Segundo Império. De acordo o próprio Zola, a produção da obra foi baseada em duas ideias principais: 1. o estudo da trajetória de uma família e como as questões de hereditariedade e as influências do meio determinam que filhos de um mesmo pai tenham paixões e características muito diferentes e o cruzamento dessas formas de vida; 2. estudar o Segundo Império, logo após o golpe de estado, e analisar a vida dessas personagens dentro desse contexto social e político. Portanto, a obra é baseada em estudos fisiológicos e sociais. Document préparatoire, Nouvelles acquisitions francaises, manuscrit 10345, f 74 à 77, em: GENGEMBRE, Gérard. *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Paris: Pocket, 2003, p. 43. Apesar de Aluísio Azevedo não ter conseguido repetir a façanha do escritor francês, seu projeto literário tem certa aproximação com o modelo estabelecido por Zola. Não só no que se refere à intervenção de aspectos fisiológicos na caracterização das personagens, mas também na influência da realidade social e política em suas vidas.

O projeto utópico de autorrealização, enquanto desdobramento da totalidade individual, deixa de ser colocado, em seu lugar entra a necessidade de autoafirmação pessoal e profissional numa sociedade sensivelmente modificada¹⁵.

Todavia, pelo visto até aqui, podemos afirmar que nem essa premissa da “autoafirmação” pode ser observada no romance em estudo. Uma vez que as duas personagens centrais estão longe de alcançar tal propósito, o que temos é uma apresentação caricatural das personagens, baseada na duplicidade e construída com elementos do grotesco. Portanto, o uso do grotesco na construção do romance pode ter sido não apenas uma opção estética, mas também uma forma de estilizar a realidade histórico-social, onde as personagens estão inseridas.

André, personagem central do romance, além de ser desprovido de beleza e totalmente inábil para o contato social, tem um caráter incorruptível e é boníssimo. Por isso, quando comparado aos seres do reino animal, tem uma representação híbrida. Já no apelido recebido por ele na escola, Coruja, há elementos demonstrativos dessa dualidade, na qual prevalece a dicotomia positivo/negativo. Se por um lado, o apelido referia-se à sua feiura, da qual a coruja é emblema, não se pode negar que essa ave é símbolo do conhecimento racional. Elemento também característico da personalidade de André. Portanto, sua caracterização antitética é feita em concordância com a representação dual da qual essa ave é investida.

Teobaldo, por sua vez, raramente é animalizado. A caracterização corporal grotesca só ocorre ao final do romance, quando ele entra em crise existencial. Todavia, a apresentação das suas ações nos capítulos finais do romance, que descrevem a maneira como ele absorve todas as novidades da época, o transformam, paulatinamente, em uma caricatura de suas ambições grotescamente cômicas.

A maneira como Teobaldo se comporta desde a infância na fazenda do pai, onde vê a natureza apenas como cenário pitoresco para emoldurar sua bela figura, além de beirar a caricatura, já sinaliza a impossibilidade de que ele venha a ser um fazendeiro. Por outro lado, cabe lembrar que, antes de fixar-se na zona da mata mineira, o pai de Teobaldo viajara pela Europa, combatera na revolução liberal e aventurara-se por Diamantina em busca de pedras preciosas. Logo, também não é um membro da tradicional aristocracia rural na acepção da palavra. herdara a fazenda do sogro.

Pode ser que o autor tenha construído a base familiar de Teobaldo de maneira híbrida – o pai aventureiro e a mãe filha de fazendeiro –, com o propósito de justificar seu comportamento pouco afeito às coisas da terra. Isso estaria de acordo com as premissas deterministas do naturalismo.

Esse contraste estabelecido na construção binária André/Teobaldo, calcada na dicotomia bondade/ vaidade é marca preponderante na construção da narrativa. A trajetória dos amigos, tão carregada por sentimentos aparentemente antagônicos, acaba por dar forma caricatural à composição das personagens.

15. AZEVEDO, Aluísio. *O Coruja*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963, p. 83.

A duplicação também é ferramenta usada para denunciar aspectos da realidade social, que permitiam a ascensão política de pessoas inescrupulosas como Teobaldo e a total impossibilidade de crescimento social de indivíduos das classes desprestigiadas econômica e socialmente, caso de André. Mas no decorrer do romance, ainda que o narrador se esforce para demonstrar que os desvios de caráter de Teobaldo sejam decorrentes de sua hereditariedade e formação inadequada, fica evidente que esse narrador não disfarça sua ambivalência em relação a essa personagem, ou, melhor dizendo, à classe social que ele representa. Por sua vez, a firmeza de caráter de André como sua boa índole são mantidas inabaláveis até o final do romance. Ainda que tenha passado por privações e humilhações de toda ordem, o Coruja não se dobra diante das dificuldades.

Em síntese, a dicotomia bondade/vaidade; sublime/grotesco; feio/bonito; perseverança/volatilidade é evidente em demasia no decorrer da trama e a caracterização das personagens centrais dentro desses paradigmas de maneira tão exagerada beira a caricatura. A obsessão de André pela bondade em oposição à excessiva vaidade de Teobaldo, por exemplo, torna-se uma ideia fixa. André não realiza seus sonhos porque invariavelmente se sacrifica pelas pessoas e torna-se um homem amargo; Teobaldo acaba vitimado pela excessiva vaidade, que, se o levou à consagração pública, afastou-o das pessoas que o amaram.

Nesse caso, poderíamos dizer que essa transformação das personagens em caricaturas tem intenção grotesco-crítica. Ao sublinhar até ao exagero determinadas características da dupla, o narrador apresenta não só o que incomoda nas personagens, mas na realidade na qual elas atuam como indivíduos.

Temos consciência de que, diferente do ocorrido na literatura europeia em geral e na alemã especificamente – onde o romance de formação é pedra angular, chegando sua origem a ser confundida com a própria gênese do gênero romance –, na literatura brasileira, sobretudo do século XIX, o conceito foi pouco explorado.

Todavia, esperamos ter conseguido mostrar que, esse romance tão pouco estudado de Aluísio Azevedo, pode ser lido como um romance de formação, em que as figurações do grotesco são usadas com explícita função crítica. Isso posto, conclui-se que o pretense processo formativo das duas personagens se vê malgrado, tanto quando analisamos a trajetória delas como ao observarmos os aspectos formais utilizados na construção narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Aluísio. *O coruja*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

GENGEMBRE, Gérard. *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Paris: Pocket, 2003.

HUGO, Victor. *O sublime e o grotesco*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco, configuração na pintura e na literatura*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 2008.

The background features several large, light grey geometric shapes. On the left, there is a vertical bar and a horizontal bar extending from it. On the right, there is a large, curved shape resembling a thick arc or a partial circle. The text is centered in the white space between these shapes.

CONTROVÉRSIAS DO URBANO

Os discursos da natureza e a urbanidade na cidade de São Paulo

Evandro Soares da Silva

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O objetivo deste artigo é trazer apontamentos sobre como os atuais discursos da natureza na cidade observados nas campanhas publicitárias – especificando uma modalidade de empreendimento imobiliário: os condomínios fechados – produzem uma iconografia do mercado imobiliário da cidade de São Paulo, e como esta opera na representação visual da cidade, corroborando para um rebaixamento da urbanidade.

Palavra-chaves: natureza; São Paulo; urbanidade; publicidade.

INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XX e tornando-se onipresente nos debates do início do século XXI, a questão ambiental coloca-se como um grande tema para a sociedade contemporânea. Inúmeros movimentos apontam para uma crise ecológica e sobre o caráter degradador da humanidade, promovendo assim um embate sobre as formas de mitigar a dinâmica e ameaçadora “destruição da natureza”; desde o consumo de produtos sustentáveis, passando por modelos de vida ecologicamente correto.

Cantada em prosa e verso a “natureza” está sendo destruída. Os produtos resultantes dessa destruição (problemas) são visíveis por toda a parte: águas continentais oceânicas poluídas, ar atmosférico irrespirável, buraco na camada de ozônio, aumento da temperatura nas áreas centrais das cidades (ilhas de calor), aumento geral da temperatura atmosférica (efeito estufa), chuvas que “limpam o ar” depositando acidez no solo, solos ressecados, desertificação, ausência de lugares para depositar os resíduos sólidos que também são visíveis nas ruas, praças, parques, praias e nos depósitos de lixo. São novos problemas que ocasionam aos seres humanos uma infinidade de doenças respiratórias, pulmonares, intoxicação, surdez, câncer de pele etc. A este conjunto de problemas denomina-se problemas ecológicos, ambientais, problemática ambiental, questão do meio ambiente¹.

Em meio a uma intensificação da destruição criativa do planeta², reafirmando a questão ambiental como um dos principais temas a serem enfrentados, tornou-se hegemônico como solução para tal problemática o conceito de desenvolvimento sustentável. No entanto, esse mesmo conceito que na sua radicalidade busca de alguma forma balizar políticas e práticas capazes de dirimir os impactos gerados pelo atual modo produtivo, contraditoriamente, foi assimilado sob uma perspectiva mercadológica. Sob os auspícios da chamada economia verde³, são inúmeros os exemplos de empresas que atrelam aos

1. RODRIGUES, A. M. *Produção e consumo do e no espaço: problemática ambiental urbana*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 13.
2. David Harvey explicita que a história da humanidade constitui-se a partir da destruição criativa da natureza, na qual sua remodelação produziu a chamada segunda natureza. Para o autor, existe muito pouco da “primeira natureza”, pois mesmo de maneira indireta, nem mesmo regiões mais remotas e ambientes inóspitos estariam fora dos impactos gerados pela influência humana. HARVEY, D. *O enigma do capital: e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 151.
3. Misoczky e Böh abordam a evolução do discurso do desenvolvimento sustentável à economia verde. Balizados por uma leitura das convenções internacionais que tratam sobre o meio ambiente, os autores evidenciam as transmutações de uma perspectiva crítica do desenvolvimento sustentável para a economia verde, esta pautando a natureza como um ativo econômico passível de ser especulado no capitalismo financeiro. MISOCZKY, M.C e BÖHM, S. Do desenvolvimento sustentável à economia verde: a constante e acelerada investida do capital sobre a natureza. Em: *Cadernos Ebape.BR*, v. 10, n. 3, p. 546-568, artigo 5, Rio de Janeiro, set. 2002.

seus produtos a temática relacionada à natureza, tornando-se um “bálsamo ao espírito dos consumidores” a compra de um produto ecologicamente correto.

Nesse contexto, a natureza será tratada como uma nova raridade, sendo colocada como mercadoria para a acumulação capitalista e necessária para reprodução do capital⁴. A compreensão da mercadoria natureza – fundamentada na lógica capitalista – será fundamental para entender a sua mercantilização nos mais diversos segmentos da sociedade. Não diferentemente, este processo terá ressonância nas questões ligadas ao urbano.

Partindo dos pressupostos elencados, o enfoque no qual pretendemos engendrar este artigo é a forma pela qual o mercado imobiliário se utiliza dos atuais significados da natureza para a venda de seus produtos e, conseqüentemente, para o entendimento da produção do espaço urbano. Sobre esta perspectiva, objetiva-se refletir sobre como os discursos da natureza na cidade, observados nas campanhas publicitárias – especificando os condomínios fechados – produzem uma iconografia da cidade de São Paulo, e como esta opera na representação visual da cidade, corroborando para o rebaixamento da urbanidade.

OS DISCURSOS DA NATUREZA E A URBANIDADE

A ideia de urbanidade tem como premissa compreender a cidade a partir de sua significância original, ou seja, entendida como o lócus do encontro, da promoção das relações. Uma das maiores invenções da humanidade, a cidade é a mais importante estratégia para possibilitar a capacidade de potencializar relações.

As afirmações feitas por Oliva⁵, a partir das proposições feitas por Jacques Lévy, demonstram-se promissoras ao pensar sobre a teoria da urbanidade como uma ferramenta de investigação útil à produção e interpretação sobre o urbano. Para o autor, o maior ou menor grau de urbanidade estaria relacionado à capacidade da cidade em exercer seu potencial de diversidade. A cidade seria entendida sobre esta perspectiva como um ator social, um espaço produtivo capaz de possibilitar a coexistência da diferença e da convivência.

Victor Wallis (2009), focando sua análise à sociedade estadunidense, argumenta sobre o “capitalismo verde”, que apesar de algumas práticas promissoras e um aumento sobre a consciência ecológica, trouxeram à tona o chamado “ambientalismo corporativo”, no qual uma das premissas é a promoção de campanhas públicas baseada no *greenwashing*, que consiste na atribuição de valores “verdes” às corporações e a seus produtos. O autor traz uma crítica contundente ao consumismo atrelado ao capitalismo verde. “[...] Grande parte da atração do “capitalismo verde” desapareceria se as pessoas pudessem perceber o quanto de sua produção crescente é direcionada para bens e serviços inúteis, quando não destrutivos” (p. 67). WALLIS, As respostas capitalistas e socialistas à crise ecológica, *Crítica Marxista*, n. 29, p. 57-74, 2009.

4. SANTANA, P.V.A. Mercadoria verde: A *Natureza*. Em: DAMIANI, A. L.; CARLOS, A. F. A.; e SEABRA, O. C. de L. (orgs.). *O espaço no fim do século: a nova raridade*. São Paulo: Contexto, 2001.
5. OLIVA, J. A cidade como ator social. A força da urbanidade. Em: CARLOS, A. F. A. e LEMOS A. I. G. *Dilemas Urbanos: novas abordagens sobre a cidade*, São Paulo: Editora Contexto, 2003.

A cidade com urbanidade, logo, contém uma dimensão ética, forjada pela necessidade de coexistência pacífica e cotidiana com a diferença. Pode-se até dizer que a cidade é a condição espacial da realização dos valores libertários modernos e da configuração dos direitos do homem. Ela produz a estimulação cultural, ela produz conhecimento. A inteligência não respira e não prolifera em ambientes onde predominam padrões (a uniformidade de pensamento) que são sempre muito constrangedores. Quando essa produtividade potencial da cidade decai, são práticas anticidade⁶.

A utilização do conceito de urbanidade, a partir de seus indicadores⁷, pode contribuir para um olhar mais integrador de toda a complexidade social-urbana, reafirmando a cidade como fundamental para a emancipação social e individual. Ao pensarmos sobre as cidades com elevado potencial de urbanidade poderíamos compará-las às interpretações feitas por Jane Jacobs sobre a vitalidade das cidades. A autora aponta sobre como as “cidades cheias de vida” se apresentam como mais aptas nos enfrentamento de seus desafios, tendo uma “[...] estupenda capacidade natural de compreender, comunicar, planejar e inventar”⁸. Em contrapartida, ao verificarmos o decaimento da urbanidade, estaríamos produzindo uma anticidade, ou seja, práticas marcadas pelo uso monofuncional dos espaços urbanos a partir da sua uniformização, bem como na segregação espacial⁹.

Diante das inúmeras possibilidades que se apresentam para a análise sobre a cidade a partir do conceito de urbanidade, balizar-nos-emos em uma proposição que acreditamos se coloca como pertinente: a da reflexão sobre as representações visuais. No tocante a essa questão, Oliva e Fonseca¹⁰ apresentam o cenário profícuo na apreensão de como determinados eventos e processos foram geradores de um conjunto de imagens, estas capazes de confluir na dinamicidade da urbanidade. Pontuando a análise a partir da reestruturação urbana em São Paulo, esta segundo os autores, produziu:

[...] uma iconografia que seguramente, mais que apenas registrar, é uma das criadoras do modelo de reestruturação, cujo protagonista principal é o mercado imobiliário, como uma profusão impressionante de mapas e representações de paisagens que legitimam e naturalizam o modelo de isolamento condominial que impera na cidade¹¹.

6. *Idem*, p. 74.

7. Por meio de um quadro comparativo, criou-se uma proposta metodológica de modelos de urbanidade. São os indicadores: densidade residencial de atividades; compacidade; intercessibilidade dos lugares urbanos; presença de espaços públicos; importância de métricas pedestres; copresença, habitação e emprego; diversidade de atividades; heterogenia sociológica; fortes polaridades intraurbanas; autoavaliação positiva do conjunto dos lugares urbanos; autovisibilidade/ autoidentificação da sociedade urbana e sociedade política de escala urbana. Ver: LÉVY, 1999 *apud* OLIVA e FONSECA, 2012, p. 18.

8. JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*, São Paulo. Martins Fontes, 2000, p. 498.

9. OLIVA, J. A cidade como ator social. A força da urbanidade. Em: CARLOS, A. F. A e LEMOSA, I. G. Dilemas Urbanos: novas abordagens sobre a cidade. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

10. OLIVA, J. e FONSECA, F. P. Reflexões sobre o urbano, a cartografia e a iconografia: o caso da metrópole de São Paulo, *Revista Geografia e pesquisa*. Ourinhos, v.5, n. 2, p.11-38, 2012.

11. *Idem*, p. 33.

A reestruturação urbana, ainda em andamento em São Paulo, pautada em uma lógica espacial de redes geográficas que articulam formas de estilo condominial, converge em práticas de sociabilidade que afetam decisivamente no decaimento da urbanidade¹². A seara de discussões a que nos propomos é sobre a iconografia do mercado imobiliário, a partir da relação entre uma modalidade habitacional representativa do estilo condominial, a saber, os condomínios fechados e os discursos da natureza na cidade.

Os condomínios fechados apresentam uma diversidade de padrões e configurações, que vão desde grandes conjuntos de casas unifamiliares; unidades que congregam prédios e residências; perpassando por modelos com uma vasta rede de serviços de lazer, atividades comerciais e empresariais¹³. Mesmo apresentando inúmeras tipologias, os condomínios fechados, também chamados por Caldeira¹⁴ de enclaves fortificados, partilham algumas características que os assemelham:

São propriedade privada para uso coletivo e enfatizam o valor do que é privado e restrito ao mesmo tempo que desvalorizam o que é público e aberto na cidade. São fisicamente demarcados e isolados por muros, grades, espaços vazios e detalhes arquitetônicos. São voltados para o interior e não em direção à rua, cuja vida pública rejeitam explicitamente. São controlados por guardas armados e sistemas de segurança, que impõem as regras de inclusão e exclusão. São flexíveis; devido ao seu tamanho, às novas tecnologias de comunicação, organização do trabalho e aos sistemas de segurança, eles são espaços autônomos, independentes do seu entorno, que podem ser situados praticamente em qualquer lugar.¹⁵

Ao observarmos as representações e sentidos no imaginário social, verifica-se um forte discurso e apelo simbólico à “qualidade de vida” proporcionada aos residentes desses empreendimentos. Qualidade está atrelada atualmente à ideia de proximidade da natureza. Se num primeiro momento constata-se a criação dos condomínios fechados como uma solução para o problema de insegurança – consequência dos altos índices de violência dos grandes centros urbanos –, posteriormente agregam-se a estes empreendimentos outros aspectos simbólicos, em que a ideia de uma “natureza intocada” parece triunfar. “Assim sendo, o apelo ideológico da natureza revela-se como mais um atrativo da mercadoria chamada condomínio fechado”¹⁶.

As representações visuais produzidas pelo mercado imobiliário, mais especificamente as relacionadas aos condomínios fechados, exaltam de maneira quase unânime como a exclusividade da proximidade com a natureza torna-se mais um item para a

12. *Idem, ibidem.*

13. SILVA, M. F. P. de S. A expansão dos condomínios fechados no Brasil e no Mundo: redimensionando o fenômeno. Em: *XIII Encontro Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional*, 2009, Florianópolis.

14. CALDEIRA, T. P. R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2000.

15. *Idem*, p. 258-259.

16. MAMMARELLA, R; BARCELLOS, T. M. &. As falácias sedutoras de um novo produto imobiliário globalizado: os condomínios fechados. In: *Simpósio Espaço Metropolitano, Turismo e Mercado Imobiliário*. 2008, Universidade Federal de Fortaleza, Fortaleza. Observatório das Metrôpoles - Núcleo Fortaleza. Disponível em: <https://sites.google.com/a/metrowiki.net/observat-rio-das-metr-roles-workshop-fortaleza/trabalhos-apresentados>. Acesso em 10 de Maio de 2013, p.8

aquisição do imóvel. Como exemplificação, observemos uma campanha publicitária que trata da temática.

LANÇAMENTO VILA MASCOTE

Produção

“UM LUGAR ONDE A NATUREZA FOI TRANSFORMADA EM ARTE”

4 e 3 dorms.
173.142 e 112 m² privativos

Não falaram opções para gastar energia em 6 mil m² de terreno.

Visite o apartamento modelo decorado
Av. Doméstico Vieira, esquina de Rua Anjo e Rua Arquimedes - Vila Mascote
Informações, imagens e planos
www.patiofigueira.com.br

Setin AGRA SCS AERARA

Folha de S. Paulo, 31 de agosto de 2003, primeiro caderno A18.

A propaganda do então lançamento “Pátio Figueira”¹⁷ tem como destaque uma grandiosa árvore, sendo o imóvel em si relegado a um segundo plano. O discurso premente

17. *Folha de S. Paulo*, 31 ago. 2003, primeiro caderno, A18. Disponível em “<http://acervo.folha.com.br/fsp/2003/08/31/2>”. Acesso em 22 jun. 2015.

aos seus possíveis moradores é o esplendor de usufruir de uma natureza, que diferentemente de qualquer outro lugar, foi “transformada em arte”. Além das torres em estilo neoclássico, um dos principais atributos, segundo a campanha, é “uma área grandiosa e uma enorme figueira ocupando 400 m² intocáveis de área ao centro”. Porém, o que se revela com maior relevância nesse empreendimento é como “o pátio e a figueira são daquelas coisas inexistentes numa cidade como São Paulo. Uma oportunidade única para quem quer viver num lugar onde a vida acontece”. Ao atrelar as qualidades de um possível ineditismo com a natureza, – afinal, segundo os empreendedores a figueira é uma planta em extinção na cidade de São Paulo – bem como a exclusividade de um lugar onde “a vida acontece”, estaríamos de certa forma sendo questionados a refletir sobre a força discurso-iconográfica representadas em campanhas publicitárias similares, que mais que divulgar um produto, projeta ideologias sobre a cidade.

A iconografia produzida pelo mercado imobiliário, ao incorporar os discursos da natureza na cidade, trazem a tona a deslegitimação dos espaços públicos representativos dessa temática no desenho urbano da cidade (praças, parques e jardins), obtendo como resultado práticas de sociabilidade que convergem, naquilo que Judt¹⁸ define como exercícios de privatização da vida cotidiana.

Se os bens públicos – serviços, espaços, instalações – se desvalorizam, perdendo importância aos olhos dos cidadãos, e dão lugar a serviços privados disponíveis só para quem pode pagar, então perdemos o senso de que os interesses comuns e as necessidades comuns devem ter prioridade sobre as preferências privadas e a vantagem individual¹⁹.

Assim, vemos que as representações visuais produzidas pelo mercado imobiliário – a partir da reestruturação urbana de estilo condominial em São Paulo, enfocando nossa análise aos condomínios fechados e aos discursos da natureza na cidade –, mais que apresentar um dos elementos para a compreensão do decaimento da urbanidade, reafirma ideologicamente uma cultura anticidade. Proliferam nos anúncios publicitários palavras como privilégio, único e exclusividade, que compostas de paisagens atópicas, fazem com que as representações da natureza na cidade tornem-se, na iconografia do mercado imobiliário, mais um produto importantíssimo a ser apropriado em seus discursos, e substancia-se, em certa medida na negligência os espaços coletivos representativos dessa temática, resultando em uma sociabilidade de baixa urbanidade e segregadora.

18. JUDT, T. *O mal ronda a Terra: um tratado sobre as insatisfações do presente*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

19. *Idem*, p.125.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MAMMARELLA, R; BARCELLOS, T. M. & . As falácias sedutoras de um novo produto imobiliário globalizado: os condomínios fechados. In: *Simpósio Espaço Metropolitano, Turismo e Mercado Imobiliário*. 2008, Universidade Federal de Fortaleza, Fortaleza. Observatório das Metrôpoles - Núcleo Fortaleza. Disponível em: <https://sites.google.com/a/metrowiki.net/observat-rio-das-metr-poles-workshop-fortaleza/trabalhos-apresentados>. Acesso em 10 de Maio de 2013.

CALDEIRA, T. P. R. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2000.

HARVEY, D. *O enigma do capital: e as crises do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2011.

JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paul: Martins Fontes, 2000.

JUDT, T. *O mal ronda a Terra: um tratado sobre as insatisfações do presente*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2011.

MISOCZKY, M. C. & BÖHM, S. Do desenvolvimento sustentável à economia verde: a constante e acelerada investida do capital sobre a natureza. *Cadernos Ebape.BR*, v. 10, n. 3, p. 546-568, Rio de Janeiro, setembro de 2002.

OLIVA, J. A cidade como ator social. A força da urbanidade. In: CARLOS, A. F. A & LEMOS A. I. G. *Dilemas urbanos: novas abordagens sobre a cidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

OLIVA, J. & FONSECA, F. P. Reflexões sobre o urbano, a cartografia e a iconografia: o caso da metrópole de São Paulo. *Revista Geografia e pesquisa*. Ourinhos, v. 5, n. 2 p.11-38, 2012.

RODRIGUES, A. M. *Produção e consumo do e no espaço: problemática ambiental urbana*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTANA, P. V. A mercadoria verde: A Natureza. In: DAMIANI, A, L.; CARLOS, A. F. A. & SEABRA, O. C. de L.; (orgs.). *O espaço no fim do século: a nova raridade*. 2. ed. . São Paulo: Contexto, 2001.

SILVA, M. F. P. de S. A expansão dos condomínios fechados no Brasil e no Mundo: redimensionando o fenômeno. In: *XIII Encontro Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional*, Florianópolis, 2009.

WALLIS, V. As respostas capitalistas e socialistas à crise ecológica. In: *Crítica Marxista*, Campinas, nº 29, p. 57-74, 2009. Disponível em: http://www.wifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo171artigo1.pdf. Acesso em 05 em Junho de 2013..

Ao sabor dos ventos: controvérsias em torno da instalação de uma usina termoeétrica em Canas (SP)

Vinícius Garcia Mattei

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

Procuro compor um relato, o mais acurado possível, das controvérsias surgidas no processo de licenciamento ambiental de uma usina termoeétrica a gás natural no município de Canas, região do fundo do vale do rio Paraíba do Sul, a aproximadamente 200 km nordeste de São Paulo. A descrição segue retrazando as redes de conexões entre os diversos atores – humanos e não humanos – envolvidos nas discussões, conforme sugere a Teoria Ator-Rede, desenvolvida por Bruno Latour e outros autores identificados com a “Antropologia da Ciência e da Tecnologia”. Povoando a natureza de política, a política de natureza, busco ainda rever os debates em uma noção cosmopolítica, proposta por Isabelle Stengers (2007), partindo sempre de como os atores deste processo se compõem e em que campos de ação se identificam.

Palavras-chave: usinas termoeétricas; licenciamento ambiental; antropologia cultural e social.

INTRODUÇÃO

Em março de 2011, a empresa AES Tietê apresentou a diversos grupos de moradores de Canas, Lorena e Cachoeira Paulista, municípios do nordeste do estado de São Paulo, o projeto Termo São Paulo, para construção e operação de uma usina termoeétrica a gás natural com 550 MW de potência – o equivalente à necessidade energética de uma cidade de 2,5 milhões de habitantes. A previsão é que a usina integre o Sistema Interligado Nacional – SIN, devendo operar toda vez que houver necessidade do sistema, que distribui para todo o território a maior parte da energia gerada no país. Como exigência do órgão ambiental estadual, Companhia de Engenharia de Meio Ambiente (Cetesb), responsável pelo licenciamento, a partir do previsto na legislação vigente, foi elaborado e apresentado um Estudo de Impacto Ambiental (EIA) para avaliar os possíveis impactos da usina.

Lembro que Paulinho da Viola canta: “não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar”, ressaltando a consciência do navegante de que não tem total controle sobre os rumos de sua embarcação; o mar tem seus “caprichos” e pode mudar qualquer viagem que não leve seus “humores” em consideração. É assim também que escolhi como título do meu trabalho para o mestrado “ao sabor dos ventos”, evidenciando a controvérsia mais discutida durante o processo de licenciamento ambiental. Explico: a grande “máquina térmica”, ao gerar energia queimando gás natural, trará como resultados a inclusão de uma série de elementos novos ao ambiente do Fundo do Vale, principalmente ao ar da região. Para os técnicos da elaboração do EIA do projeto de construção e operação da usina, a sua viabilidade vai depender da ação dos ventos da região – são eles é que poderão dispersar os poluentes e manter o ar em níveis considerados “satisfatórios” pela legislação ambiental.

O desenvolvimento das discussões, que questionaram desde o início o empreendimento, impulsionadas pela atuação do Conselho Municipal do Meio Ambiente de Lorena (Commam), proporcionou novas interações entre os atores e suas representações resultaram no surgimento de novas composições, para além das sugeridas antecipadamente nos estudos apresentados pela AES Tietê. O mergulho dos grupos em questões apresentadas como estáveis deslocou, sobremaneira, a realidade sugerida no EIA quando, através do aprofundamento nas discussões empreendidas, permitiram o conhecimento de outras perspectivas, aproximando o processo de licenciamento da usina de uma concepção cosmopolítica, tal como sugerida por Stengers. O cosmos, para Stengers, remete ao “desconhecido constituído por estes múltiplos, divergentes mundos e as articulações as quais eles eventualmente podem ser capazes”²

Para este trabalho, a proposta foi seguir os atores desta controvérsia para descrever as associações que eles empreenderam, de forma a recompor redes formadas quando das

1. Canção de Paulino da Viola e Hermínio Belo de Carvalho.
2. Ver STENGERS, I. *The Cosmopolitical Proposal*. Em: LATOUR, B. e WEIBEL, P. (org.). *Making things public: atmospheres of democracy*, Cambridge: MIT Press, 2005, p. 994-1003, 2007, p. 995.

discussões sobre a instalação da usina termoeétrica de Canas. Assim, tento compor no mesmo texto minhas experiências à época do processo (já que faço parte dessas controvérsias, tendo sido presidente do Commam durante esse período), somadas aos resultados atuais da pesquisa, como entrevistas, visitas, documentos obtidos e ainda novas experiências, a partir da leitura de autores, da participação nas aulas. Também houve outras vivências não acadêmicas, como aluno do programa de mestrado em “Culturas e Identidades Brasileiras” do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP).

CONTROVÉRSIAS E COSMOPOLÍTICAS

Por ser um grande empreendimento, que deve gerar uma série de gases lançados diretamente na atmosfera, houve bastante divulgação sobre o projeto Termo São Paulo em toda a região do fundo do vale do rio Paraíba do Sul, gerando dúvidas e incertezas entre várias pessoas que se reuniram para discutir a instalação da usina, principalmente nas audiências públicas do licenciamento³.

Os trabalhos feitos pela AES Tietê, subsidiária da AES Eletropaulo (considerada a maior distribuidora de energia elétrica do Brasil⁴), ressaltaram a qualidade e atualidade das análises. O estudo de dispersão atmosférica foi elaborado por meio de um *software* de modelagem matemática para previsão do comportamento dos ventos e concentração de poluentes denominado AERMOD (*AMS/EPA Regulatory Model*). Conforme os empreendedores, o estudo permitiu prever com dados “conservadores”⁵ qual será o impacto sofrido pela atmosfera, caso a usina seja posta em funcionamento. Os resultados concluíram que os níveis de poluição ficarão abaixo dos padrões de qualidade do ar exigidos tanto pelas normas do Conselho Nacional do Meio Ambiente (Conama) quanto pelas normas mais restritivas do estado de São Paulo, sendo portanto um empreendimento seguro. Estas análises foram corroboradas pelos técnicos da Cetesb em relatórios destinados a emitir pareceres conclusivos sobre a instalação da usina.

Na audiência em Canas, em 26 de maio de 2011, Ricardo Simonsen, consultor responsável pela elaboração do EIA para a construção da termoeétrica, demonstrou as diferentes redes de atores envolvidos na elaboração do estudo de impacto, quando os participantes do evento sequer imaginavam o que estava sendo projetado:

3. Houve duas audiências públicas, uma em 26 de maio de 2011, em Canas e outra em 18 ago. 2011, em Lorena. Além das audiências, houve muitos outros encontros para discutir a instalação da termoeétrica, promovidos pelos empreendedores e também, na maioria dos casos, pelo Commam.
4. Conforme acessado em <https://www.aeseletropaulo.com.br/sobre-a-aes-eletropaulo/quem-somos/conteudo/aes-eletropaulo>, em fevereiro de 2015.
5. Dados conservadores são aqueles em que se considera a pior situação possível, de forma a fornecer as melhores garantias de segurança, conforme explicações dos próprios responsáveis pelos estudos.

Para esse empreendimento, foram discussões extensas sobre as emissões atmosféricas, níveis de ruídos, consumo de água, qualidade dos efluentes e o projeto então foi sendo aprimorado ao longo dos vários meses de elaboração do EIA, até chegar nessa versão do projeto que foi apresentada à Secretaria do Meio Ambiente. Essa versão, então, não é a versão inicial do projeto, esse projeto do ponto de vista ambiental sofreu muitos aprimoramentos⁶.

Algumas pessoas favoráveis à instalação do empreendimento da forma que ele se apresentou expuseram seus argumentos e seus aliados, defendendo o EIA no evento. O vice-prefeito de Canas ressaltou que, com a instalação da usina, o município “vai dar um salto de arrecadação, que [a usina] vai promover o desenvolvimento”. Para ele, é necessário “dar crédito à Cetesb”, que vai saber discernir muito bem e dizer “sim ou não para a AES Tietê”. O Diretor de Cultura do município também defendeu: “deixemos a parte técnica para a Cetesb, para o Consema, para quem é de direito, que tem conhecimento, que tem condições técnicas de fazer este debate”. Com suas falas, buscaram também afastar os questionamentos feitos pelo grupo que se organizou para ampliar os debates em torno da termoeletrica, caracterizando-os como portadores de discursos “políticos”, inadequados à situação, que “deve ser deixada aos técnicos”.

Ao tentar compreender o papel do órgão público ambiental no licenciamento – a Cetesb –, busquei marcar um encontro com algumas pessoas, questionando o papel da instituição na audiência. Recebi a mensagem abaixo:

[...] de nossa parte, como órgão licenciador, avaliamos somente a viabilidade ambiental, e recebemos as manifestações de todos e avaliamos pertinência ou não quanto aos aspectos ambientais. A nossa manifestação final pode ser verificada no parecer técnico emitido dentro do processo⁷.

Até aqui pareça os responsáveis pelos estudos e seus aliados (e também o órgão ambiental) buscaram manter guardadas em seus laboratórios⁸ as discussões sobre o empreendimento, sem o acesso de outras pessoas interessadas. No entanto, ao entrar em contato com alguns moradores locais, devido às exigências do procedimento de licenciamento ambiental, o EIA foi amplamente questionado. Helton, engenheiro agrônomo,

6. Ver AES Tietê, Transcrição da Audiência em Canas (SP), 26 maio 2011, p. 13.

7. Resposta à minha solicitação formal de entrevista, enviada para mim em mensagem eletrônica.

8. Sobre a noção de laboratórios utilizada aqui, extraída de Latour (2002), cito este trecho que ilustra sua importância na descrição das práticas dos modernos pelo autor: “Enquanto fabricamos os fatos em nossos laboratórios, com nossos colegas, nossos instrumentos e nossas mãos, eles se tornariam, por um efeito mágico de inversão, algo que ninguém jamais fabricou, algo que resiste a toda variação de opiniões políticas, a todas as tormentas da paixão, algo que resiste quando se bate violentamente com a mão sobre a mesa, exclamando: ‘Aqui estão os fatos imutáveis!’” (Ver LATOUR, B. *Políticas da natureza – como fazer ciência na democracia*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 39).

morador de Lorena e membro do Comam, desde que tomou conhecimento do projeto, debruçou-se sobre os resultados apresentados nele. Lembrou na audiência de Canas que o estudo utilizou dados dos ventos de superfície de São José dos Campos, a praticamente 100 km do local, e dos ventos de altitude do campo de Marte, em São Paulo, a quase 200 km do local. A importância da atuação dos ventos, geradora de grande parte das controvérsias, já estava expressa no EIA:

A velocidade do vento é um dado meteorológico muito importante no cálculo das concentrações de poluentes através do modelo AERMOD, porque se encontra no denominador da equação. Desta forma, ao se alterar a velocidade do vento de 1 m/s para 2 m/s, por exemplo, a concentração dos poluentes estaria sendo reduzida pela metade⁹.

Mesmo sem se identificar como “técnica”, Carolina Haddad, jornalista do jornal *Vale Vivo*, esclareceu em sua fala na referida audiência:

Os nossos questionamentos são principalmente a respeito do estudo dos ventos que foi feito, que foi feito com base em dados de São José dos Campos e a gente não entende porque esse estudo foi feito com base lá, sendo que o relevo é diferente, a topografia é diferente e a gente tem o Inpe aqui em Cachoeira que podia ter colaborado na realização desse estudo, que fosse mais centralizado aqui em Canas, Cachoeira e Lorena que são as áreas mais diretamente afetadas¹⁰.

A explicação dos representantes da AES foi que estes eram os dados de velocidade dos ventos mais próximos da instalação da usina aceitos tanto pelo AERMOD, quanto pela Cetesb (o AERMOD, segundo argumentado, precisa de dados horários de vento; a Cetesb queria que os dados fossem de estações reconhecidas pela instituição). Com isso, mesmo tendo uma estação meteorológica situada a aproximadamente 15 km do local, numa instituição federal, o Inpe¹¹, em Cachoeira Paulista, esta foi descartada para a avaliação da dispersão atmosférica. Mas mesmo compreendendo tais argumentos, o que os discordantes entendiam era que os ventos de Canas não estavam devidamente representados com toda sua importância para o licenciamento da usina; para os críticos, o “modelo” parecia desvinculado do “real”, presente em suas vivências cotidianas de moradores do vale do Paraíba. Distantes da possibilidade de questionar totalmente tais explicações – já que ainda estávamos no começo de nosso “mergulho” em estudos de

9. Ver Anexo 25, p. 15 em: AES Tietê; mineral engenharia e meio ambiente. EIA – Estudo de impacto ambiental e rima – Relatório de Impacto no Meio Ambiente, Projeto Termo São Paulo, São Paulo, 2010.

10. Ver AES Tietê, Transcrição da Audiência em Canas (SP), 26 maio 2011, p. 25.

11. O Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais tem sede em São José dos Campos e ocupa posição de destaque no desenvolvimento de pesquisas meteorológicas.

impactos ambientais, em modelagens de dispersão atmosférica ou mesmo em efeitos de poluentes do ar na saúde –, suspendíamos as controvérsias nesses argumentos, sem contudo permitir que elas se encerrassem. Ao contrário, conforme se ampliavam as discussões, diversos aliados foram se juntando aos discordantes do projeto, reforçando nossos argumentos com estudos e pareceres que logo também se identificariam como bastante “técnicos”, capazes de empreender novas oposições à AES Tietê.

Paládia Ribeiro, que é membro da OAB¹² local e representante também do Commam, iniciou sua fala em Canas assumindo: “estou com medo nesse momento”. O que poderia significar “estar com medo” apesar dos estudos, dos cientistas, dos gráficos, das modelagens, dos laboratórios, dos recursos? Questionando a insistência dos representantes dos estudos em ressaltar o “atendimento à legislação” como suficiente para aprovação da licença, ela lembra: “as leis não são perfeitas porque muitas vezes estão no papel e o papel tudo aceita. Então eu não quero só o que está na legislação, eu não quero só o que é aceitável porque muitas vezes o que a legislação me garante é muito pouco [...]”¹³.

Eis a proposta cosmopolítica, exposta nas falas da audiência – “é este medo”, o medo externado pelos questionadores em Canas, expresso agora também como indignação: “é precisamente diminuir a velocidade de construção deste [bom] mundo comum, para criar um espaço de hesitação relacionado com o que significa dizer ‘bom’”¹⁴ Como estamos vendo no caso da termoeletrica, há mais elementos envolvidos nas discussões descritas do que poderíamos dispor a partir do repertório das chamadas ciências sociais. Quais serão os participantes desta “democracia”? Que grupos podem falar, já que para uns há aqueles em que se pode confiar, enquanto outros devem ser desqualificados? O técnico garante, lastreado em números resultantes de cálculos utilizados em física, em leis e normas que estabelecem padrões matemáticos para o ambiente saudável: não haverá prejuízos a ninguém. Mas os discordantes insistem: os números podem ser outros, são necessários mais cálculos, mais experimentos. Para eles, os ventos em São José dos Campos não se comportam como os ventos de Canas. São diferentes, suas interações são outras, já que os elementos que compõem sua dinâmica são outros; qual seria então a sua atuação para a dispersão dos gases lançados pela termoeletrica? De quais ventos estariam falando? Ou então: poderiam os ventos se comportarem de outra forma, a partir de outros instrumentos de medição, colocados sob outras condições? Latour lembra que as coisas não têm aparelho de fonação; coube então aos cientistas desenvolverem os aparelhos de medição para “fazerem falar” estes elementos que agem e que precisamos ouvir para compreender melhor e decidir – inclui-los na política¹⁵. A constatação de Latour é de que a democracia precisa ser “alargada”, estendida a esses elementos não humanos até aqui reduzidos em natureza ou sociedade, no mundo relatado pelos sábios que fizeram o percurso de sair da caverna, conhecer a natureza e voltar para dizer o que os homens

12. Ordem dos Advogados do Brasil.

13. Cf. Ver AES Tietê, Transcrição da Audiência em Canas (SP), 26 maio 2011.

14. Ver STENGERS, *op.cit.*, 2007, p. 995.

15. Ver LATOUR, B. *Políticas da natureza – como fazer ciência na democracia*. Bauri: EDUSC, 2004, p. 128.

devem fazer na sociedade¹⁶. Não será mais possível encerrar o coletivo – o real em discussão – sem que antes se façam ouvir todos os elementos humanos e não humanos que merecem estar na lista de elementos deste coletivo. A Natureza transcendente, tal como definida pelos modernos, absoluta, não pode mais querer calar a Assembleia que decide o coletivo. Conforme Latour,

Quem se reúne, quem fala, quem decide em ecologia política? Conhecemos agora a resposta: nem a natureza, nem os humanos, mas *os seres bem articulados*, as associações de humanos e de não humanos, as propostas bem formadas¹⁷.

A partir deste entendimento, cito também este importante esclarecimento de como Law (1992)¹⁸ define o social, ao discorrer sobre a Teoria-Ator-Rede em artigo:

[...] o que compõe o social não é simplesmente humano. O social é composto por todos esses materiais [máquinas, animais, textos, dinheiro, arquiteturas] também. Na verdade, o argumento é que nós não teríamos uma sociedade, de modo algum, se não fosse pela heterogeneidade das redes do social. Portanto, nesta visão, a tarefa da sociologia é caracterizar estas redes em sua heterogeneidade, e explorar como é que elas são ordenadas segundo padrões para gerar efeitos tais como organizações, desigualdades e poder¹⁹.

Como poderia então, para empreender uma descrição mais detalhada e completa, incluir importantes elementos que a cada novo emaranhado da controvérsia se mostram conectados aos agentes que desde o início se apresentaram como protagonistas das discussões? Que noção de política poderia abarcar, de forma contínua, as políticas das coisas – humanos e não humanos: a política dos animais em sua sobrevivência, a política dos ventos em uma dinâmica atmosférica, a política de elementos no corpo humano, a política das pessoas em seus cotidianos, a política dos elementos agindo, em busca de associações? Seguindo por uma proposta cosmopolítica²⁰, encontro que os atores reconhecem a heterogeneidade de agentes que compõem o “mundo comum”. Em mensagem na *internet*, um membro do grupo de discussões do Commam comentou a tentativa da

16. Aqui Latour se utiliza do *Mito da caverna* de Platão para descrever a prática das ciências modernas (Latour, *op. cit.*, 2004).

17. LATOUR, *op. cit.*, 2004, p. 157

18. John Law é um sociólogo britânico que desenvolveu com Latour e outros a Teoria-Ator-Rede. É professor emérito da *Faculty of Social Sciences*, vinculada à *The Open University*.

19. LAW, John. *Notas sobre a teoria do ator-rede: ordenamento, estratégia, heterogeneidade*, 1992. Tradução de Fernando Manso, disponível em <http://www.necsoufjr.br>. Acessado em abril e maio de 2013.

20. Cf. STENGERS, *op. cit.*, 2007.

AES de mostrar outra usina, de mesmas características, em uma excursão promovida à cidade de Macaé, estado do Rio de Janeiro, como semelhante à usina de Canas:

Conheço bem aquela região, pois meu pai mora lá! Aquela localidade é excepcionalmente dotada de correntes de ventos 24h por dia em todos os meses do ano, inclusive no inverno. Naquela região não existe ar parado! [...] Isso é fácil de observar quando visitamos aquela região, pois as árvores crescem e são moldadas ao sabor do vento sendo, sem exceção, completamente tortas na direção do vento...²¹

A poucos dias da realização de uma segunda audiência pública em Lorena, já em 18 de agosto, a estratégia da empresa parece que não convenceu a todos. Fernando Pesquero, pesquisador do Inpe, já havia escrito uma breve análise sobre o estudo de dispersão atmosférica da AES, onde comentou porque os ventos em Canas têm comportamento peculiar:

A serra da Mantiqueira, mais alta que a serra de Cunha, chegando a 2 400 m, é tão importante quanto a serra da Cunha para o clima da região, colaborando para que os ventos predominantes sejam na maioria das vezes de nordeste para sudoeste e vice-versa. Esta mudança do padrão da direção dos ventos acontece quando há o deslocamento de uma massa de ar, trocando a direção dos ventos padrões, durante um curto período de tempo e depois retornando ao padrão. Nesta região já são conhecidas as calmarias ou então os ventos bem fracos. Clima bem propício a inversões térmicas devido ao grande número de calmarias²².

As discussões mostraram nas falas a familiaridade de um parlamento²³ composto de atores heterogêneos, humanos e não humanos, representados em associações por porta-vozes distintos, envolvidos em buscar uma composição que atenda às expectativas das emergências colocadas pelas modificações sugeridas pelo projeto da termoeletrica. Mesmo diante dos intensos questionamentos, de várias tentativas de mais discussões durante aproximadamente seis meses do ano de 2011, a licença foi emitida pela Cetesb, em 20 de outubro daquele ano. O projeto, no entanto, teve várias modificações introduzidas, fruto de uma série de questionamentos, que não ficaram restritos às audiências públicas.

21. Mensagem recebida em grupo de discussões do Commam, parte de arquivo pessoal.

22. PESQUERO, J. F. Análise do anexo 25 que se refere à dispersão dos poluentes do Estudo de Impacto Ambiental EIA/RIMA da Termoeletrica de Canas. Em arquivo digital não publicado, 2011

23. Utilizo aqui a palavra parlamento, conforme propõe LATOUR, *op. cit.* (2004), como a assembleia (ou as assembleias) onde se reunirá o coletivo, isto é, humanos e não humanos cosmopoliticamente representados em um fórum destinado a tratar incertezas.

Foi instalado um inquérito civil para investigar e propor ação civil pública contra o licenciamento da usina, a partir da atuação da Promotoria de Justiça e da Defensoria Pública em Taubaté (SP). Na justiça, em 30 de maio de 2012, o juiz da 1ª Vara da Comarca de Lorena emitiu decisão liminar “suspendendo os efeitos da licença ambiental prévia da Cetesb”, já que o estudo, segundo ele.

[...] não considerou a situação topográfica e meteorológica do vale do Paraíba. Não se analisou a existência de grandes cadeias de montanhas na região (serra da Mantiqueira), o que reforça a dificuldade na dispersão atmosférica. Da mesma forma, não foram considerados fenômenos meteorológicos comuns na região e que parecem capazes de impedir a dispersão de poluentes, quais sejam, as calmarias atmosféricas e as inversões térmicas. Os estudos de dispersão atmosférica consideraram dados extraídos de outras cidades distantes do município em que se instalará a usina e que possuem características meteorológicas completamente distintas²⁴.

Faço menção apenas ao andamento do citado processo judicial, que já contou com outras decisões, conforme página extraída da *internet*:

Em 15 de maio de 2012, o Tribunal de Justiça de São Paulo suspendeu a liminar que suspendia os efeitos da Licença Ambiental Prévia emitida pela Cetesb e, em 31 de janeiro de 2013 o Tribunal julgou o recurso favoravelmente à Companhia mantendo, desta forma, os efeitos da Licença Ambiental Prévia. Em 14 de março de 2013 a Defensoria Pública apresentou pedido de esclarecimentos, argumentando que a decisão do Tribunal de Justiça de São Paulo não considerou expressamente algumas legislações ambientais. Em 27 de junho de 2013 o pedido de esclarecimento foi considerado descabido pelo Tribunal de Justiça de São Paulo, sob fundamento de que todos os pontos relevantes para julgamento da demanda foram analisados e que não há ofensa aos dispositivos legais ambientais. Em 20 de agosto de 2013, a Defensoria Pública interpôs recursos ao Superior Tribunal de Justiça e ao Supremo Tribunal Federal contra a decisão do Tribunal de Justiça de São Paulo favorável à Companhia que manteve os efeitos da Licença Prévia, os quais ainda não foram julgados²⁵.

Daqui por diante, será necessário fazer uma distinção dos caminhos percorridos pelas controvérsias, já que venho seguindo seus passos enquanto mobilizaram os grupos em sua formação no decorrer deste trabalho. No âmbito do processo judicial, do andamento dos julgamentos seguidos (após decisões e recursos) da citada Ação Civil, os grupos que segui não puderam acompanhar de perto nem alteraram diretamente tais decisões, ainda que as discussões empreendidas sejam parte fundamental, influenciando

24. Segundo a página da internet <http://www.migalhas.com.br/Quentes/17,MI153078,51045-Suspensa+licenca+de+termeletrica+no+interior+de+SP>, acessada em jul. 2015.

25. Segundo http://www.valor.com.br/sites/default/files/upload_element/27-02-aestiete-balanco.pdf, Acesso: jul. 2014.

diretamente os resultados do referido processo judicial. Os atores desses caminhos são outros: o acesso a tais processos se dá somente por via dos advogados da AES, do defensor público de Taubaté e dos procuradores do governo estadual. Aos juízes, incumbem as competências decisórias, de acordo com suas instâncias. Como citado, ainda não há uma decisão final, pois o processo se encontra remetido para o Superior Tribunal de Justiça e para o Supremo Tribunal Federal e dessas novas decisões não haverá também possibilidade de acompanhamento pelos grupos descritos neste trabalho.

CONCLUSÃO

Segundo alguns cientistas, entramos no Antropoceno, período da história de Terra em que a humanidade segue “pressionando o ecossistema global como uma força de escala geológica, interferindo decisivamente (e em vários casos de forma dominante) nos ciclos biogeoquímicos e alterando a própria termodinâmica planetária”²⁶. Para Eduardo Viveiros de Castro²⁷, trata-se do início do nosso “fim do mundo”, consequência da “catástrofe ambiental” em que “todos” estarão envolvidos. Talvez possamos também anunciar o fim de certa era da ciência e da tecnologia, por que não dizer, por consequência, de uma política, que veem a natureza como um autômato a obedecer a regras que a ciência decifra e vai descobrindo pouco a pouco, gerando o que identificamos como seus avanços rumo a um desenvolvimento inequívoco. Os questionamentos partem de várias partes, de diversos atores, ao protestarem sua inclusão na democracia ampliada do “Parlamento das Coisas”, fruto de uma cosmopolítica emergente, aqui expressa nas chamadas “questões ambientais”. E podemos então encontrar uma nova ciência e uma nova tecnologia, que admitem a criatividade e a inovação nos processos vitais mais urgentes, talvez como na “Cidade Oculta” descrita por Arrigo Barnabé, Eduardo Gudín e Roberto Riberti, mostrando evidentes mudanças nas políticas e nas ciências, redefinindo “tecnologia” e “poesia”. Numa cidade antes triste, escura, povoada de homens comparados a engrenagens, eis que os autores anunciam:

Misteriosamente uma androide
Gritou docemente
Me mostrou a vida
Me encheu de cores

26. COSTA, Alexandre Araújo. Sobre crise ecológica, violência e capitalismo no século XXI”, palestra proferida no evento “Os mil nomes de Gaia, do Antropoceno à Idade da Terra”, em setembro de 2014.
27. Transcrição minha de trecho da fala do antropólogo do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro Eduardo Viveiros de Castro na III Conferência Curt Nimuendajú, “Últimas notícias sobre a destruição do mundo”, evento promovido pelo Centro de Estudos Ameríndios – Cesta, vinculado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 6 de dezembro de 2013, na Biblioteca Brasileira, Auditório István Jancsó – USP.

Desenhando um holograma em meu coração
Com seus olhos foi pintando um dia
Reinventando a alegria, brancas nuvens de verão
E a poesia de repente volta a ter razão²⁸

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AES TIETÊ, Transcrição da Audiência em Canas (SP), 26 de maio de 2011.

AES TIETÊ; MINERAL ENGENHARIA E MEIO AMBIENTE. EIA– Estudo de Impacto Ambiental e Rima – Relatório de Impacto no Meio Ambiente, Projeto Termo São Paulo. São Paulo, 2010.

COSTA, Alexandre Araújo. Sobre crise ecológica, violência e capitalismo no século XXI”, palestra proferida no evento “Os mil nomes de Gaia, do Antropoceno à Idade da Terra”, em setembro de 2014.

LATOUR, B. *Políticas da natureza – como fazer ciência na democracia*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. *Reflexões sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru: EDUSC, 2002.

LAW, John. *Notas sobre a teoria do ator-rede: ordenamento, estratégia, heterogeneidade*. 1992. Tradução de Fernando Manso, disponível em <http://www.necso.ufrj.br>. Acesso em: abril e maio de 2013.

PESQUERO, J. F. Análise do anexo 25 que se refere à dispersão dos poluentes do Estudo de Impacto Ambiental EIA/RIMA da Termoeletrica de Canas. Em arquivo digital não publicado, 2011

SMA – Secretaria do Meio Ambiente do Estado de São Paulo. Processo 65/2010, licenciamento prévio do Projeto Termo São Paulo: SMA, São Paulo, 2010.

STENGERS, I. The Cosmopolitical Proposal. In: LATOUR, B. & WEIBEL, P. (org.). *Making things public: atmospheres of democracy*. Cambridge: MIT Press, 2005, p. 994-1003, 2007.

28. Música de Arrigo Barnabé, Eduardo Gudin e Roberto Riberti, gravada em álbum de mesmo nome, em 1986.

The background features several large, light grey geometric shapes. On the left, there is a vertical bar. In the center, a vertical bar is partially overlaid by a horizontal bar. On the right, a large, curved shape resembling a stylized 'C' or a partial circle is visible. The text is centered within the white space created by these shapes.

**OLHARES MÚLTIPLOS
SOBRE MÁRIO
DE ANDRADE**

Mário de Andrade, leitor do romantismo

Marcelo Maraninchi

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Bolsista Fapesp.

RESUMO

A marginália de Mário de Andrade (1893-1945) nos “cinco grandes românticos” – Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves – testemunha seu processo de leitura e crítica do romantismo brasileiro, firmado em crônicas no *Diário Nacional* e nos ensaios “Amor e medo” e “Castro Alves”. O presente artigo concentra-se em aspectos da marginália do escritor modernista nas obras de Álvares de Azevedo (1831-1852). Palavras-chave: Mário de Andrade; crítica genética, marginália; Álvares de Azevedo.

Dois momentos na profícua correspondência de Mário de Andrade com Manuel Bandeira testemunham o interesse dele, como crítico, pela nossa poesia romântica. Em 11 de maio de 1925, Mário escreve ao amigo: “Você me fala dum estudo meu sobre o romantismo brasileiro. Já pensei nisso muitas e muitas vezes. É possível que o realize um dia. Já tenho até algumas notas sobre isso”. Em 20 de março de 1931, o projeto ganha limites mais precisos, centrando-se nos aspectos psicológicos do tema denominado por ele “Amor e medo”:

“É um caso interessantíssimo, de que espero, em memória de Álvares de Azevedo, escreverei umas coisinhas interessantes. É mais frutífero e importante que o caso de Mãe e Irmã que estive revendo e deu pouca matéria. Mas enfim também vou escrever sobre ele e creio que dedicarei meu ano aos românticos”.

Confirmando a palavra epistolar, o ensaio vem a público no mesmo ano, na edição da *Revista Nova* consagrada ao centenário do poeta Álvares de Azevedo³. Em *Amor e medo*, Mário busca caracterizar um traço importante da poesia romântica – o medo de amar, e as respectivas manifestações na obra de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Castro Alves. Em cada poeta, identifica particularidades do que intitula sequestro – tradução autoral para o *refoulement* freudiano, mais comumente chamado recalque. O ensaio é considerado, por Antonio Candido, um “estudo magistral, o mais profundo, imaginoso e rico de consequências que a nossa literatura romântica já motivou”⁴. Com substituições e acréscimos ao rodapé, registrados no exemplar de trabalho conservado no arquivo do escritor⁵, o ensaio é incluído no livro *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, de 1935. Não consta, todavia, da primeira edição de *Aspectos da literatura brasileira*, publicada em 1943 pela Americ-Edit; passa a figurar nessa obra, cumprindo determinação do autor, apenas na publicação póstuma, em 1960, como o volume X das *Obras completas de Mário de Andrade*, a cargo da Livraria Martins Editora.

Se o livro *Lirismo romântico no Brasil* não se concretizou até a morte do crítico modernista, em 1945, o ensaio de 1931, com os acréscimos para a versão definitiva, em 1935, pode ser lido como um dos resultados mais expressivos do projeto original, ao lado do editorial da *Revista Nova* que, pelo estilo, adivinha-se redigido por Mário. E pode ser associado às

1. MORAES, Marcos Antonio (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001, p. 210.
2. *Idem*, p. 490.
3. *Revista nova*. São Paulo: ano 1, n. 3, 1931.
4. Junto aos elogios, Antonio Candido faz reparos à interpretação de Mário. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos (1750-1880)*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2009, p. 762.
5. O exemplar da *Revista Nova*, com as marcações autôgrafas a lápis, encontra-se no dossiê do manuscrito “*Amor e medo*”.

crônicas/críticas na coluna do escritor no paulistano *Diário Nacional*⁶, entre 1930 e 1931 – “Centenário do Romantismo” e “Álvares de Azevedo” (I e II; I, II e III) –, bem como ao ensaio “Castro Alves”, de 1939, que se interroga sobre os limites estéticos e ideológicos da poesia engajada⁷. Todos esses textos, insisto, podem ser reconhecidos como desdobramentos do projeto inicial.

No dossiê do manuscrito *Amor e medo*, um envelope reaproveitado por Mário de Andrade para guardar notas de trabalho testemunha a criação dilatada, as transformações do projeto sobre o lirismo romântico ao longo dos anos 1920 e 1930. O timbre da Directoria da Bibliotheca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, com o nome e endereço do destinatário grafados a tinta preta, mostra que o envelope partiu de Porto Alegre, de onde o escritor Augusto Meyer remetia cartas para o morador ilustre da Lopes Chaves. Na frente, o escopo inicial, mais ambicioso, aparece a lápis vermelho, com o título “Lirismo romântico” sobrepondo-se aos dados de postagem. Em nova sobreposição, o lápis preto corrige a ideia inicial: na frente e no verso do documento, Mário escreve “Amor e Medo”, duas vezes, e, logo abaixo, no verso, “Aristocracia”. O registro documenta a metamorfose do projeto, metamorfose que também se deixa ver no dossiê do manuscrito *Castro Alves*, onde se conservam anotações alentadas sobre a poesia romântica, versando sobre todos os cinco poetas, não restritas ao autor d’*O Navio negreiro*. O conteúdo do dossiê *Castro Alves* mostra o reaproveitamento das notas de trabalho: depois de nutrirem, em 1931, a redação de “Amor e medo”, dão lastro, em 1939, ao ensaio para a *Revista do Brasil*.

Será útil retomar alguns marcos e vestígios do percurso genético: em 1925, a carta dirigida a Manuel Bandeira menciona um projeto de escopo largo sobre a poesia romântica; seis anos mais tarde, em 1931, “Amor e medo” é publicado na *Revista Nova*, centrando-se em aspectos psicológicos do sentimento amoroso nos poetas do romantismo; o ensaio “Castro Alves” vem a público na *Revista do Brasil* em 1939 e suas notas prévias, conforme o dossiê, atestam a abordagem ampla e o planejamento minucioso do projeto inicial. Para além desses momentos, a marginália de Mário na edição das *Obras* de Casimiro de Abreu⁸, publicada em 1940 e presente na biblioteca do escritor, e a didascália aposta a *Macário*, na edição de 1941, indiciam como o romantismo brasileiro esteve de forma duradoura entre os interesses de Mário de Andrade, alimentando sua obra crítica e a sua criação literária.

6. As crônicas dedicadas ao romantismo no *Diário Nacional* são: “Centenário do Romantismo”, em 22 mar. 1930; “Álvares de Azevedo – I e II”, em 22 e 29 de mar. 1931; “Álvares de Azevedo – I, II e III”, em 23 ago. e 6 set. 1931. Todas elas foram reunidas em ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. (Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez). São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
7. A primeira publicação do ensaio deu-se na *Revista do Brasil*, ano 1939, n. 9; foi incluído, em 1943, nos *Aspectos da literatura brasileira*. Edição usada neste trabalho, para fins de referência: ANDRADE, Mário de. “Castro Alves”, em *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1974, p. 121.
8. ABREU, Casimiro de. *Obras* (Organização, apuração do texto, esforço biográfico e notas por Sousa da Silveira). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940. 2 v.

NA MARGINÁLIA, AS NOTAS PRÉVIAS

Os volumes de poesia dos “cinco grandes românticos”, conservados nas estantes de Mário de Andrade trazem nas margens, todos, anotações autógrafas a lápis⁹. Participam da vasta e valiosa marginália que ocupa grande parte das páginas da biblioteca de 17 mil títulos de sua propriedade, hoje no patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo¹⁰. Essas obras impressas, enriquecidas pela marginália do crítico, compõem o *corpus* da minha pesquisa para o mestrado, *Mário de Andrade, leitor do romantismo*, ao lado dos dossiês dos manuscritos *Amor e medo* e *Castro Alves*, no arquivo do autor. O *corpus* conta com subsídios existentes na correspondência de Mário e em seu *Fichário analítico*, enquanto arquivos da criação dos ensaios mencionados. O objetivo central é compreender a gênese da proposta crítica da questão do “amor e medo”, materializada nos documentos do processo criativo, para então analisar e interpretar a perspectiva moderna de Mário de Andrade a respeito da lírica romântica.

Com a finalidade de divulgar parte do material, este estudo aborda certos aspectos da marginália de Mário nas obras de Álvares de Azevedo – marginália inscrita não apenas nos títulos de poesia, mas também nos de teatro e crítica literária, nas *Obras completas* (1900), em *O conde Lopo* (1886) e *Noite na taverna e Macário* (1941). Algumas notas de trabalho reunidas no dossiê do manuscrito *Amor e medo* também são referidas. O tema-título do ensaio de 1931, contudo, por sua complexidade e importância para a pesquisa, não será tratado, neste momento.

A busca do falar brasileiro e o questionamento de critérios para a autonomia literária por parte de Álvares de Azevedo ensejam comentários do escritor-leitor. Na *Lira dos vinte anos* e em *O conde Lopo*, Mário assinala diversas formas brasileiras que transgridem a gramática lusitana, destacando também os neologismos. Entre as transgressões, está o desrespeito à colocação pronominal (“Eu soltarei-te”¹¹, “Eu não rio-me, não”¹²) e à regência culta (“O que sofres?”¹³ ou “no que scismas?”¹⁴). Entre os neologismos, invenções vindas da criatividade poética ou da linguagem corrente: desviver, desfear, humidez, murchez, desfreio, desroupar, vaporento, alestrar, ourar, falsia. Mário assinala igualmente a escolha de palavras e expressões representativas do vocabulário cotidiano brasileiro. Sublinha, por exemplo, lagoa – “Na

9. Relaciono aqui as obras de Álvares de Azevedo que compõem o *corpus* da pesquisa: 1) *Obras de Álvares de Azevedo precedidas de um discurso biográfico*; [Anot.] Jacy Monteiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862; 2) *Conde Lopo*. Poema. Rio de Janeiro: G. Leuzinger & Filhos, 1886; 3) *Obras de Manoel Antonio Álvares de Azevedo precedidas do juízo crítico de escritores nacionais e estrangeiros e de uma notícia sobre o auctor e suas obras*, 7. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1900; 4) *Noite na taverna; Macário*. São Paulo: Livraria Martins, 1941; 5) *Obras completas de Álvares de Azevedo* [Org.] Homero Pires. São Paulo: Nacional, 1942, 2 v.
10. A biblioteca de Mário de Andrade, dotada de valiosa marginália, e o acervo por ele reunido que inclui, também, o Arquivo e a Coleção de Artes Visuais, integra, desde 1968, o patrimônio do IEB/USP.
11. Sublinhado e cruzeta no poema “C...”, da *Lira dos vinte anos (Primeira parte)*. AZEVEDO, Álvares de. *Obras Completas* (1900). Ed. cit., v. 2, p. 94.
12. Nota autógrafa no dossiê *Amor e medo* (MA -MMA -5-30).
13. *Idem, ibidem*.
14. Sublinhado. AZEVEDO, Álvares de. *O Conde Lopo*. Ed. cit., p. 90.

lagoa da morte geme ainda” – do poema “Sombra de Don Juan”, na terceira parte da *Lira dos vinte anos*, e analisa: “lagoa em vez de lago, abrasileirando o estilo nobre em que o autor está. Jamais um parnasiano falaria dum cisne cantando em lagoa! Cisne canta nobremente em lago...”¹⁵.

No jovem poeta, descobre também o uso frequente da forma “pra”, que deveria constar, na obra planejada sobre o *Lirismo romântico*, entre as “licenças poéticas do romantismo”¹⁶, junto a reflexões sobre a “linguagem brasileira”. O mesmo “pra” suscita uma observação no ensaio de 1939, dedicado a Castro Alves¹⁷, onde Mário afirma ser o poeta das *Espumas flutuantes* o “primeiro sistematizador”. “Só sessenta anos mais tarde outros lhe retomariam a lição”, completa, ligando a experiência romântica à prática poética do modernismo.

Em *Litteratura e Civilização em Portugal*, Álvares de Azevedo propõe a língua como critério para a independência literária: “Sem língua à parte não há literatura à parte”¹⁸. Ao que Mário responde, em nota de trabalho: “Não seria razão consciente da língua brasileirista que ele emprega?”¹⁹. Quando se depara com a passagem sobre a herança lusa de nossos grandes poetas, como Basílio da Gama e Santa Rita Durão, Mário estima as ideias de Álvares de Azevedo – “Não há nada nesses homens que resumbre brasileiro” ou “Os usos eram os mesmos, os homens de aquém-mar sentiam como os colonizadores” – uma digressão “importantíssima e quase sempre muito bem pensada”, conforme registra²⁰. Não toma os argumentos como óbice à consolidação da literatura nacional, ao contrário: reputa-os, em nota marginal, “exatíssimos”, digressão que incita “ao brasileiro os poetas brasileiros”²¹. Em outras páginas do texto do historiador, observa à margem: “É engraçada a impertinência pretensiosa do rapazola. Aliás, a prosa dele é quase sempre pretensiosa. Mas dentro dessa pretensão ele atingiu a grandeza nas primeiras páginas da *Noite na taverna*”²².

Mário de Andrade atribui ao autor de *Macário* insensibilidade para com o negro: “Em Álvares de Azevedo, que ficou absolutamente insensível ao elemento negro, só aparece aquele quadro na parede descrevendo ‘um preto beberão sobre uma pipa’ que ‘aos grossos beijos a garrafa aperta’”²³.

15. Nota autógrafa no dossiê *Amor e medo* (MA-MMA-5-30).

16. “Reunir o caso de c’rôa, do pra, dos decassílabos diminuídos ou aumentados de sílaba num capitulinho sobre as Licenças Poéticas do Romantismo, bem como as rimas toantes e deficientes. Nesse capítulo, observar a tendência pro pra e considerações sobre a linguagem brasileira”. Nota de trabalho autógrafa a lápis no dossiê “Castro Alves” (MA-MMA-26-9).

17. ANDRADE, Mário de. Castro Alves, em *Aspectos da literatura brasileira*. Ed. cit., p. 121.

18. AZEVEDO, Álvares de. *Litteratura e Civilização em Portugal*, em *Obras Completas* (1900). Ed. cit., v. 3, p. 183.

19. Nota autógrafa no dossiê *Amor e medo* (MA-MMA-5-30).

20. A citação de Álvares de Azevedo e a nota autógrafa de Mário de Andrade estão na p. 186, v. 3, de AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas* (1900). Em nota de trabalho no dossiê *Amor e medo*, Mário acrescenta: “embora por vezes sentimentalmente fragmentada” (MA-MMA-5-24).

21. AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas* (1900). Ed. cit., p. 185, v. 3.

22. Nota autógrafa em AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas* (1900). ed. cit., v. 3, p. 177.

23. Nota autógrafa a lápis no dossiê *Preto* (MA-MMA-97-247).

E indiferença quase absoluta à natureza – “Que coisa esquisita, puxa! Álvares de Azevedo é de todos os nossos românticos o que menos compreendeu e amou a natureza, uma incompreensão quase que total”²⁴ – com rara menção à paisagem brasileira, como na cena em que Satã mostra São Paulo a Macário: “Parece descrição do alto da serra na estrada do Mar, olhando pra Santos até a cachoeira”²⁵, escreve.

Procura, porém, desmistificar a ideia de que o romântico, como figura de proa da chamada segunda geração, tivesse sido lusófilo ou eurocêntrico. Nesse sentido, indica “o brasileiro inconsciente que põe sertanejos e toadas de viola na Itália, e em estalagens aporuguesadas fala em nhô”²⁶, reavaliando a suposta falta de brasilidade de Álvares de Azevedo. E sua observação a respeito do emprego da viola pelo poeta do século XIX, pode-se dizer, abre caminho para a utilização do instrumento na *Lira paulistana*, cujo título já evoca a *Lira dos vinte anos*.

Comentários elogiosos são frequentes: Mário admira o poder de síntese, a firmeza de observação, a beleza das imagens. Para *Noite na taverna*, não faltam loas: “Este primeiro cap. é simplesmente colossal. É um trecho clássico de língua, da mais pura linguagem, do mais elevado romantismo. Que ritmo formidável dentro dum colorido discreto [...]. É uma eloquência ardorosa e íntima da mais alta perfeição e beleza”²⁷.

Nas margens dos livros, a anotação intensa mostra as muitas faces do leitor atento: escritor, crítico, musicólogo e, possivelmente, *metteur en scène*. As marcações do *scriptor* – que transforma o livro do outro em espaço de sua criação, em manuscrito, portanto – se apresentam de múltiplas formas. Sinais gráficos elementares, como fios, cruzetas, círculos, exclamações, colchetes e sublinhas apontam para os diversos interesses de Mário de Andrade. Também as correções que faz revelam um revisor criterioso. A expressão “dic”, presente em muitas páginas e elencada no início de cada volume, sinaliza a coleta de material para o seu *Dicionário musical brasileiro*²⁸.

A didascália acrescentada por Mário à edição de *Macário* (1941), mesmo pouco numerosa, revela o leitor transformado em diretor de teatro. As indicações cênicas emprestam ao texto nova dimensão, equivalendo a uma apropriação, no sentido de coautoria. Nesse sentido, o planejamento incisivo, considerando a personagem, vai para Satã: “Tira um lenço de Alcobaça vermelho e enxuga lírica, lentamente o suor do rosto, enquanto fala, com o lenço na mão”; “Vira brusco dando as costas à plateia. Um momento. Vira nervoso, em sorriso envergonhado”; “Satã inquietíssimo, ofegante, apressado, com medo de perder Macário”²⁹.

24. Nota autógrafa em *Macário*. AZEVEDO, Álvares de. *Obras Completas* (1900). Ed. cit., v. 3, p. 322.

25. *Idem*, v. 3, p. 252.

26. Nota autógrafa a lápis no dossiê *Amor e medo* (MA-MMA-5-30).

27. Nota autógrafa em *Noite na Taverna*. AZEVEDO, Álvares de. *Obras Completas* (1900). Ed. cit., v. 3, p. 336-337.

28. ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. (Ed. preparada por Oneyda Alvarenga e Flávia Toni), Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: Ministério da Cultura. São Paulo: IEB-USP/ Edusp, 1989.

29. AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna; Macário*. São Paulo: Livraria Martins, 1941, p. 198, 202 e 210, respectivamente.

Sempre com olhar rigoroso, atribui muitas das imperfeições da prosa de Álvares de Azevedo à sua pouca idade: “Me parece que ninguém como A. de A. sofreu do mal de mocidade. A mocidade é o maior defeito da obra dele”, anota no capítulo IV, “Gennaro”, de *Noite na taverna*³⁰. A crônica de 6 de setembro de 1931 confirma a anotação marginal: “Se na prosa de Álvares de Azevedo a gente encontra páginas e traços belíssimos e profundos, faltou ao prosador delas a normalização das influências, o apaziguamento da mocidade, a digestão das leituras”³¹. Destaca-se, entre os fólhos do manuscrito *Amor e medo*, uma nota de trabalho alentada, incluindo Rimbaud e Lautréamont como termos de comparação para o romantismo brasileiro:

“Realmente A. de A., embora falto da imaginação criadora dum Rimbaud, dum Lautréamont especialmente, embora cheio de reflexões às vezes inteligentes, e de ditos de espírito admiráveis, tinha na sua prosa uma irreflexão, um fantasioso que não era apenas de moço mas de gênio. Ou de maluco, se quiserem. Basta pra isso aproximar a prosa dele daquela charra, chã e bem pensante de Gonçalves Dias. Nesta, nem um golpe, nem uma luz, nada. Mas um bom senso firme e estudioso, sempre tersa, limpinha de erros, gramaticada com excelência, e duma cor de cinza velhuca, monótona, insuportável. Com 23 anos, G. Dias escrevia coisa bem pensante. Assim, ao imaginar inovações na técnica dramaturga, ao escusar-se de não ter por si mesmo tentado essas inovações (citar grifo n 193 p 140). É o que há de bom senso, de respeitoso, de inteligente. Na Beatriz Cenci, iniciada aos 21 anos, é a mesma coisa, o mesmo estilo, a mesma inteligência clara, o mesmo chão. A. A. é besta e béstia mas vagueia pelas grimpas”³².

Em outra nota do dossiê, o crítico e leitor destaca a inteligência de Álvares de Azevedo na comparação com os demais poetas e compõe o quadro do romantismo:

“O que torna A. de A. muito mais interessante que os outros românticos é que nele a reação intelectual é constante quer sob o ponto de vista artístico quer sob o de pensamento. Nossos grandes românticos Gonçalves Dias, Castro Alves, Varela, Casimiro de Abreu, foram o que se pode chamar poetas eminentemente burros. Mesmo as “intenções” que levaram C. Alves ao seu abolicionismo deram reações líricas puramente sentimentais. A. de A. nos desperta constantemente a percepção da inteligência. Nos outros, a reação intelectual desaparece. Em A. de A., como ele mesmo falou “a inteligência é como o óleo, sobrenada a tudo”³³.

30. Nota autógrafa. *Idem*, v. 3, p. 366.

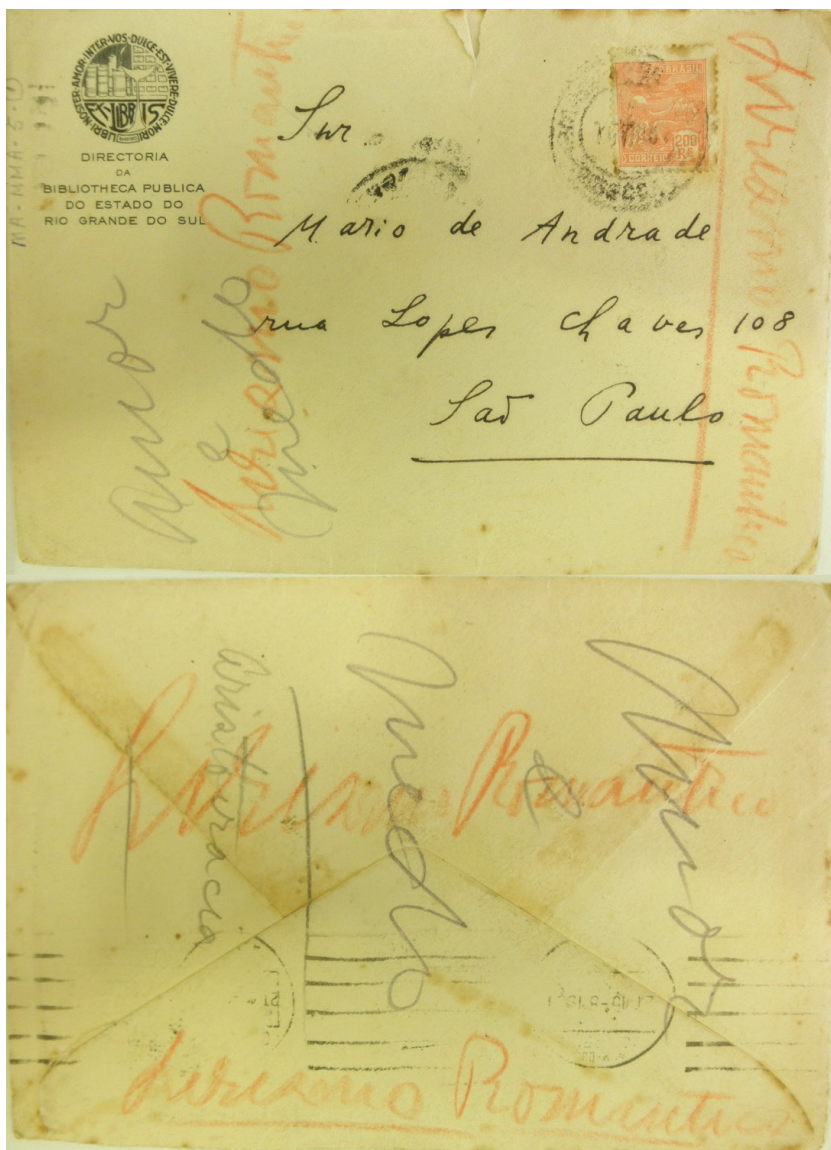
31. ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*, ed. cit., p. 423.

32. Nota autógrafa a lápis no dossiê *Amor e medo* (MA-MMA-5-23).

33. *Idem*, (MA-MMA-5-24).

No material parcialmente analisado, percebe-se o leitor-escritor exercendo suas obsessões de crítico e artista, elegendo matrizes, sofrendo e reelaborando influências. O frescor, a lucidez e a espontaneidade no estilo em cotejo com a reflexão madura (presente na versão publicada) fazem ver a importância de se resgatar a marginalia de Mário em nossa poesia romântica. Na escrita bem delineada de muitas notas ou no lápis acelerado que produz a letra irregular, percebe-se o crítico modernista debruçado sobre a obra de poetas que valoriza para deles extrair e a eles atribuir muito do que lhe interessa. Mário encontra nos românticos material valioso para construir, como lição aproveitada, uma obra brasileira, criada sob a marca de seu crivo crítico. Nas margens de Álvares de Azevedo e dos demais poetas do romantismo, e nas notas de trabalho no arquivo, mostra sua complexidade de método e projeto, ligados à multiplicidade do projeto moderno – estético, linguístico, ideológico –, e a tessitura difícil de nossa tradição literária, como sugere um comentário seu à margem de *Litteratura e Civilização em Portugal*, no qual observa o emprego da livre associação de imagens e evoca o simbolismo de Cruz e Sousa: “Sob esse aspecto, são Azevedo e Sousa curiosos precursores de certo lado do lirismo modernista, embora nada tenham, e infelizmente, nos influenciado. Infelizmente. É vezo brasileiro comprar laranjas da Bahia vindas da Califórnia”³⁴.

34. Nota autógrafa em AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas* (1900). Ed. cit., p. 183, v. 3.



Envelope (11,8x17,2cm) contendo as notas de trabalho de Mário de Andrade sobre a poesia romântica, com as seguintes inscrições autógrafas-frente: “Lirismo Romântico”, inscrição dupla a lápis vermelho; “Amor e medo”, sobreposto, a lápis-tinta; verso: “Lirismo Romântico”, inscrição dupla a lápis vermelho; “Amor e Medo” a lápis-tinta e “Aristocracia” a lápis preto, sobrepostos (Dossiê Amor e medo, MA-MMA-5-1).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1974.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Ed. preparada por Oneyda Alvarenga e Flávia Toni. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília: Ministério da Cultura, São Paulo: IEB-USP/ Edusp.

_____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos (1750-1880)*. 12ª edição. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2009.

MORAES, Marcos Antonio, (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo, Edusp/IEB, 2001.

Referências fotográficas em Mário de Andrade

Viviane Azevedo Vilela

Mestranda pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O presente artigo pretende discorrer sobre “Mário de Andrade fotógrafo” a partir de suas referências fotográficas, em especial a revista alemã *Der Querschnitt* (O corte transversal), que contribuíram para o desenvolvimento do olhar fotográfico do autor.

Palavras-chave: Mário de Andrade; fotografia; revista; *Der Querschnitt*.

O presente artigo pretende discorrer sobre uma faceta do intelectual Mário de Andrade (1893-1945) pouco difundida entre o público – que é a do “Mário de Andrade fotógrafo”.

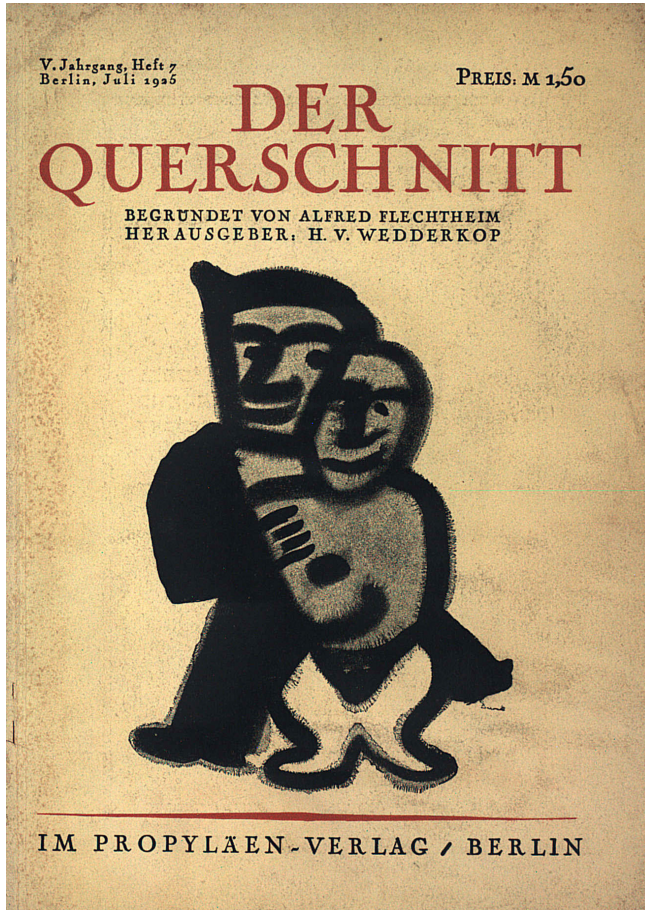
Ao longo da sua vida, Mário de Andrade transitou por várias áreas do conhecimento. Ao visitar o acervo da sua biblioteca, vemos a curiosidade e o interesse do autor por assuntos diversos. Em seu fichário analítico, as anotações, cuidadosamente organizadas, permitem-nos penetrar um pouco na diversidade desse universo e entender melhor como Mário de Andrade organizava e construía seu conhecimento. O contato com as fotos produzidas pelo autor, que estão sob os cuidados do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), bem como a biblioteca e coleção de artes visuais do autor, nos revela uma nova faceta: a de “Mário de Andrade fotógrafo”.

É a partir desse mergulho na biblioteca do autor, no arquivo de fotos e no fichário analítico, que descobrimos obras que demonstram o interesse do autor pela fotografia e que contribuiriam para o desenvolvimento do olhar de “Mário de Andrade fotógrafo”, bem como para a originalidade das suas imagens.

Mas como Mário de Andrade construiu seu olhar estético apurado? Quais são as referências que despertaram o interesse do autor pela fotografia? Por que suas fotografias devem ser mais conhecidas? Estas são algumas das perguntas sobre as quais nos debruçaremos no texto que segue.

Uma das hipóteses aqui levantada é a de que a revista alemã *Der Querschnitt* (O corte transversal) contribuiu para aguçar o interesse de Mário de Andrade pela fotografia. Em suas páginas, a fotografia ganha destaque e é apresentada nos seus mais variados usos. Temos fotos jornalísticas, reproduções de obras de arte, viagens etnográficas, retratos, cenas de filme e trabalhos de fotógrafos que já despontavam como artistas da vanguarda europeia, e que usavam a fotografia como suporte para este fim. É o caso, por exemplo, de Man Ray, que tem alguns de seus trabalhos publicados em *Der Querschnitt*. Ao consultar o fichário analítico de Mário de Andrade, encontramos anotações sobre o artista. Também temos várias notas que se referem a artistas e matérias da revista que Mário de Andrade registrou no fichário analítico. Temos aí um diálogo entre as matérias da revista e as anotações do autor.

A revista *Der Querschnitt* é considerada a publicação alemã mais sofisticada e moderna dos anos de 1920. Criada em 1921, primeiro como folhetim e posteriormente como revista, era editada pelo colecionador de arte e galerista Alfred Flechtheim. Seu último número foi publicado em 1936, mas não pôde circular por questões políticas. Seus assuntos variados justificam o título (O corte transversal) e traziam matérias e textos de escritores como Hemingway, Majakowskij, Benn, Proust e Pound, bem como fotografias e obras de arte apresentadas de maneira original. Encontramos em suas páginas intelectuais, artistas, ilustradores e fotógrafos que alimentavam a curiosidade de uma classe elitizada ávida por temas que refletissem a efervescência cultural do período. Pela sua ousadia na diagramação, na diversidade de temas e nas abordagens, *Der Querschnitt* era considerada a revista do espírito moderno.



Capa da revista alemã *Der Querschnitt*, número 7, julho de 1925. Biblioteca Mário de Andrade.

É importante ressaltar que esta mesma efervescência do contexto local da revista estava presente no cenário cultural paulistano. Em especial no grupo de Mário de Andrade e seus amigos modernistas que, no início da década de 1920, se organizaram para realizar a Semana de Arte Moderna de 1922.

Nesse sentido, embora Mário de Andrade tenha assinado *Der Querschnitt* apenas em 1923, a publicação estava em sintonia com os desejos e interesse do autor de estar em contato com a produção cultural de seu tempo, dentro e fora do Brasil. Esse interesse de Mário de Andrade sempre esteve presente e foram muitas as revistas estrangeiras com as quais o autor tinha contato. Vamos nos deter em *Der Querschnitt* por considerá-la

mais significativa no que diz respeito à abordagem e ao tratamento dados à fotografia da época. E que, por este motivo, pode ter contribuído para que Mário de Andrade percebesse e se interessasse pela fotografia nos seus mais variados usos.

Der Querschnitt representaria, segundo a pesquisadora Telê Ancona Lopez, a escola de fotografia do autor.

Der Querschnitt abre, para o sófrego autodidata, a capacidade da câmera expressar o lirismo, a poesia visual, de reter a alegria, a espontaneidade no cotidiano; de ampliar o alcance do real, enfim. Ensina-lhe, principalmente, que a máquina é companheira inseparável do viajante e de todos aqueles que desejam enriquecer pesquisas de cunho antropológico, geográfico etc. Vale informar que vários números da coleção de Mário mostram, na capa, a lápis vermelho, com a letra dele, a indicação “F”, ou seja, “Fichado”, por esta ou aquela razão¹.

A produção fotográfica de Mário de Andrade durou poucos anos. Teve início em 1927, quando o autor fez sua primeira viagem ao norte do Brasil, e foi até 1932, totalizando mais ou menos 700 imagens. Boa parte dessa produção foi feita na viagem para o Norte, em 1927, e em viagem para o Nordeste em 1928/1929. As demais fotografias desse conjunto são registros de amigos, da família e da cidade de São Paulo. São imagens em positivo e negativos em preto e branco que medem, em sua maioria, 6,1 x 3,7cm.

O que essas fotografias têm de especial? À parte o fato de terem sido feitas por Mário de Andrade, trazem enquadramentos arrojados, o uso da técnica e do aparelho para alcançar resultados específicos e apuro estético que revelam a singularidade do olhar fotográfico do autor.

No Brasil do início do século XX, a fotografia já era bem difundida entre profissionais e amadores. Seu uso mais frequente era na produção de retratos, especialmente de estúdio, nas vistas de cidades, registros da natureza e em viagens etnográficas.

Quando Mário de Andrade produziu suas fotografias, percebemos liberdade de experimentação sem abrir mão do rigor estético e cuidado no enquadramento, destoando das fotografias produzidas no mesmo período. Seu conhecimento da técnica e dos limites de sua câmera podem ser percebidos nas anotações feitas por ele no momento do registro, da situação da luz e do diafragma usado e depois transcritas para o verso da foto. Como por exemplo, em uma das imagens Mário de Andrade anota: “Almoço da 3ª classe, Baependy – ao largo. 6-VIII-27 – diaf 1 – sol 1 das 10. Em terceira voracidade”.

Mário de Andrade cria, inventa e ousa. Ele constrói e dirige cenas. Brinca e se diverte com sua câmera Kodak, como podemos ver na imagem seguinte:

1. LOPEZ, T. A. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. Em: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 13, n. 2, 2005.



Amor e Psiquê no Solimões / Junho 1927. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Outros aspectos importantes que merecem ser ressaltados em relação à produção dos demais fotografos do período e as imagens de Mário de Andrade são a presença forte da subjetividade e do repertório intelectual do autor. Ambos se manifestam no rigor e no apuro estético da construção da imagem e no diálogo entre imagem e legenda. As legendas são, na maioria das vezes, alusões às leituras e ao meio de que o autor fazia parte.

Podemos notar nessas fotografias a maneira como Mário de Andrade não só via como também se relacionava com o mundo, por meio de suas experimentações técnicas – ao sobrepor imagens – e nos enquadramentos inusitados. Na construção cuidadosa das fotografias, temos as referências estéticas do cinema, das revistas ilustradas nacionais e estrangeiras, das pinturas, esculturas e da própria literatura.



Dolor em Sta Teresa do Alto. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

As imagens realizadas por Mário de Andrade devem ser mais difundidas, pois fazem parte da produção intelectual do autor e não devem ficar à margem desta produção.

Apenas uma das fotografias produzidas por Mário de Andrade foi publicada pelo autor. Obtida em 1929 durante a viagem ao Nordeste, a foto de Catolé do Rocha saiu no Suplemento em Rotogravura do jornal *O Estado de S. Paulo* em 1939. A imagem acompanharia a crônica de mesmo nome sobre a cidade paraibana.

Na rapsódia *Macunaíma*, temos outra demonstração do interesse de Mário de Andrade pela fotografia. No capítulo “A pacuera de Oibê”, na página 180, o autor faz referência a Hercule Florence – um dos inventores da fotografia – e termina com uma brincadeira: “*Gardez cette date: 1927! Je viens d’inventer la photographie!*”²

2. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2. ed., 2013, p.180.

O exercício da fotografia em Mário de Andrade acontece no período em que os desejos de ruptura com a arte acadêmica e da volta de um olhar para o Brasil eram pulsantes no jovem intelectual. Mário de Andrade já dava mostras do que representaria para o cenário cultural brasileiro.

Nas fotografias de Mário de Andrade, temos o humor, a brincadeira, a ironia que ele conseguia transmitir por meio das imagens bem pensadas e produzidas. Ele tinha consciência do alcance que uma boa fotografia pode ter. Embora fossem poucas as discussões e os textos no Brasil sobre a fotografia como linguagem, Mário de Andrade já demonstrava em suas imagens todo o alcance e a versatilidade que a fotografia poderia ter.

Ele também foi um dos poucos autores a, no início do século XX, dedicar-se a escrever sobre fotografia.

Mário de Andrade é, com certeza, a personalidade cultural do período que mais se dedicará à fotografia. Embora sua atividade crítica seja irregular, são relativamente frequentes referências em seus textos não literários ao uso da fotografia voltada para o patrimônio arquitetônico ou ao registro antropológico [...]³.

É neste contexto efervescente e de grandes descobertas e transformações culturais que se manifesta o Mário de Andrade fotógrafo. O exercício da fotografia ocorre um pouco mais tarde, mas o desenvolvimento da sensibilidade estética de Mário, como podemos perceber, já estava em formação antes mesmo de ele colocá-la em prática, entre os anos de 1927 e 1931.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Rio de Janeiro. 2. ed Editora Nova Fronteira, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAMARGO, Mônica Junqueira de & MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LOPEZ, T. A. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 13, n. 2. São Paulo, 2005.

MAGALHÃES, Ângela & PEREGRINO, Nadja Fonsêca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Revista eletrônica <http://revistacarbono.com/artigos/08-turista-aprendiz-teleancona/>

3. CAMARGO, Mônica Junqueira de e MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 44.

Mário de Andrade e Julio Martínez Oyanguren: um diálogo Brasil – Uruguai

Regiane Matos

Mestranda pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

Esta comunicação pretendeu abordar o diálogo entre Mário de Andrade (1893-1945) e o uruguaio Julio Martínez Oyanguren (1901-1973), engenheiro mecânico de formação que se tornou um consagrado violonista. Tendo como ponto de partida a Correspondência Passiva de Mário de Andrade, localizada no Arquivo do IEB-USP, serão apresentados cinco documentos do Arquivo Mário de Andrade, que vão de 26 de fevereiro de 1934 a 9 de fevereiro de 1941. Da produção jornalística do polígrafo paulistano, será comentado o artigo “Martínez Oyanguren”, escrito por MA e publicado na coluna “Música” do *Diário de S. Paulo* a 29 de agosto de 1934. Dessa maneira, pretende-se justificar a rede de sociabilidade que uniu estes dois intelectuais latino-americanos. O recorte faz parte da pesquisa de mestrado intitulada “Mário de Andrade em diálogo epistolar com intelectuais e escritores chilenos, colombianos, peruanos e uruguaiois: edição de correspondência”, que compreende 147 documentos de 26 remetentes, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Julio Martínez Oyanguren; epistolografia; música uruguaia.

Julio Martínez Oyanguren (1901, Durazno-1973, Montevideo) foi um grande violonista e compositor uruguaio, engenheiro mecânico de formação. Tocou em vários países da América, dentre eles Brasil, Argentina e Estados Unidos. Da sua comunicação com Mário de Andrade, serão apresentados cinco documentos da Correspondência Passiva, localizados no Arquivo MA (IEB-USP): 26 fev. 1934; [ago. 1934]; 14 ago. 1934; 7 maio 1935 e 9 fev. 1941. Integra este trabalho, também da Passiva, uma carta de Oscar Lorenzo Fernandez a Mário (7 ago. 1934) e um cartão de visita remetido de JMO a Paulo Ribeiro de Magalhães ([1934]) – este localizado na seção Correspondência de Terceiros de MA. Da produção jornalística de Mário, incluo a transcrição e uma breve análise do artigo “Martínez Oyanguren”, publicado inicialmente no *Diário de S. Paulo*, a 29 de agosto de 1934.

Oscar Padrón Favre, em seu *Julio Martínez Oyanguren – una gran guitarra de Uruguay y América (Aportes para su biografía)*¹, informa que em 1931 ocorrerá a primeira vinda de JMO ao Brasil. Esta pesquisa pôde atestar que nos dias 28 de agosto e 4 de setembro de 1934², Julio se apresentou no Brasil, em concertos que fizeram parte da sua turnê por alguns países da América Latina, antes de sua ida aos Estados Unidos. Padrón Favre história que, em 4 de abril daquele ano, houve um concerto de despedida em Durazno, sua cidade natal. A pequena biografia de Martínez Oyanguren traz diversos trechos da correspondência ativa do escritor, os quais consolidam o argumento de que o uruguaio tinha na epistolografia uma verdadeira ferramenta de promoção da sua carreira.

A partir de 1934, sua carreira de violonista se sobrepôs à outra de engenheiro naval do governo uruguaio. É importante apontar que o Governo favoreceu essa transição, ao designar a JMO o cumprimento de uma missão nos Estados Unidos, onde viveu de 1935 a 1940. Mário de Andrade, naquele ano, colabora intensamente em diversos periódicos brasileiros e publica *Belazarte e música, doce música*. A 26 de fevereiro de 1934, Martínez Oyanguren escreve a MA para comunicar sua vinda ao Brasil:

Durazno, 26/II/1934.

Sr. Prof. Mário de Andrade – S. Pablo – de mi mayor consideración:

Sin tener aún el honor de conocerlo personalmente, véome en la necesidad de incomodarlo en grado sumo, sirviéndome de escudo la amable recomendación del buen amigo F. Lange.

En los primeros días de mayo ofreceré recitales de guitarra en San Pablo y Río de Janeiro, de paso para Norte América donde voy contratado para grabar discos “Victor”, hacer transmisiones por radio y dar conciertos en todo el país.

1. FAVRE, Oscar Padrón. *Julio Martínez Oyanguren – una gran guitarra de Uruguay y América (Aportes para su biografía)*. Durazno: Ediciones Tierra Adentro, 2002, p. 22.
2. As datas dos concertos foram atestadas a partir da leitura de Mário de Andrade. *Música e jornalismo: Diário de S. Paulo*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993, p. 323).

Como Ud. Profesor, debe tener gran influencia en el buen ambiente musical de S. Pablo y Río, mucho le agradecería quisiera gestionarme algún contrato con alguna sociedad musical para hacer un concierto en cada una de esas dos ciudades. Además, como yo no conozco a ninguna persona de ahí, le ruego y siempre que Ud. pueda que me indique alguna sala para hacer mis conciertos en S. Pablo y Río que sea buena y frecuentada por la alta sociedad y que además no me cobre muy caro por el alquiler. Por último si es posible conseguirme algún contrato para tocar por radio en San Pablo y Río de Janeiro. La molestia que le reasiono es muy grande. Espero y deseo que quiera disculparme. Muy pronto, en mayo, pienso tener el alto honor de saludarlo personalmente.

Junto con ésta escribo otras cartas para Souza Lima, Ivette Gouvea, Fred. Kopp, Guilherme Fontainha y Coronel Juan Sanzo Fernandez; a todos les digo más o menos lo mismo que Ud.

Ruégole encarecidamente quiera enviarme aunque sea unas pocas líneas dándome buenas noticias.

Quedo desde ya a sus ordenes muy gratas, saludándolo con el mayor aprecio.

Julio Martínez Oyanguren
S/C: calle Eusebio Piriz 944
Durazno
(Rep. [O.] del Uruguay)³

Nesta primeira mensagem epistolar, JMO menciona a recomendação de Francisco Curt Lange (1903-1997) ⁴. O assunto principal da carta é o pedido de indicação de seu nome a pessoas a partir das quais conseguisse a promoção dos concertos que pretendia executar em São Paulo e no Rio de Janeiro. Com esta finalidade, JMO exalta o papel de Mário de Andrade, como influente articulador nos ambientes musicais das duas cidades brasileiras.

A 7 de agosto de 1934, Oscar Lorenzo Fernandez, compositor e musicólogo brasileiro⁵, escreve a Mário de Andrade uma mensagem que tem Martínez Oyanguren como portador:

3. Documento localizado no Arquivo MA (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 4561. Carta assinada: "Julio Martínez Oyanguren"; datada: "Durazno, 26/II/934"; autógrafa a tinta azul; papel branco, pautado, filigrana; 1 folha; 27,6 x 21,6 cm; 4 furos.
4. Francisco Curt Lange (1903-1997), musicólogo teuto-uruguaio com grande atuação no Brasil. Seu acervo está localizado na UFMG e contém 26 documentos enviados por MA, consultados e transcritos em março de 2015, na minha viagem de pesquisa a Belo Horizonte. No Arquivo do IEB-USP, estão 49 documentos emitidos por Curt Lange, que vão de 20 nov. 1932 a 14 dez. 1944. Este conjunto de documentos será parte integrante da minha dissertação de mestrado.
5. Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), compositor e musicólogo, nascido no Rio de Janeiro. Autor de *Toada pra você* (1928), peça musical para canto e piano, baseada no poema de Mário "Rondó pra você", de *Clã do jabuti*. MA dedicou três artigos à produção do musicólogo na coluna "Música" do *Diário de S. Paulo*: "Lourenço Fernandez", de 21 de julho de 1928, "Toada pra você", de 31 de agosto de 1928 e "Lourenço Fernandez", de 26 de janeiro de 1934. Neste último, declara: "Lourenço Fernández é, no momento, uma das figuras mais altas da música brasileira. No seu grupo de geração, já caracteristicamente especificador da musicalidade artística nacional, grupo que contém ainda Villa-Lobos e Luciano Gallet, ele representa, mais que

É portador desta minha atrapada missiva o Sr. Julio Martinez Oyanguren, ilustre violinista (guitarrista) uruguayo que obteve grande êxito em 2 concertos dados aqui no Rio. O Sr. Oyanguren é um músico de real sensibilidade e magnífico virtuose do seu instrumento. Deseja muito conhecer pessoalmente o nosso grande Mario de quem todos nos falamos constantemente e assim quis ser em o mi traductor diplomático de tão simpático e distinto artista ⁶.

A 14 de agosto de 1934, Amadeu M. Carvalho Júnior⁷ assina uma carta, em coautoria com Martínez Oyanguren, que contém trechos de juízo crítico acerca do violonista, de Amadeu, do maestro Lamberto Baldi e de Oscar Lorenzo Fernandez. Estes trechos viriam compor, naquele mês, o Programa Musical do primeiro Concerto de JMO no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, realizado no dia 28 de agosto de 1934.⁸

S. Paulo, 14 de agosto de 1934.

Exmo. Snr:

A pedido do sr. Julio Martinez Oyanguren, tenho o prazer de endereçar a V. Sa. as opiniões que se seguem.

Aproveito o ensejo para apresentar a V. Sa. os meus protestos de alta estima e consideração.
Amadeu M. Carvalho Jr.

Do maestro Lamberto Baldi.

“Ouvi Julio Martinez Oyanguren executar peças musicais na guitarra. É um artista de técnica perfeita e sensibilidade muito fina.

A guitarra não tem segredos para ele; em suas mãos torna-se um nobilíssimo instrumento. Tenho a certeza de que Martinez Oyanguren triunfará entre os públicos mais exigentes”.

De Oscar Lorenzo Fernández:

“O Sr. Julio Martinez Oyanguren é um artista de rara sensibilidade e um verdadeiro virtuoso do violão, a clássica guitarra dos espanhóis.

Através desse fino artista, o violão enobrece-se grandemente, adquirindo magnífica sonoridade e maravilhosa riqueza de timbres.

O Sr. Oyanguren é um artista culto e honesto a quem está reservado o mais absoluto triunfo como virtuoso de tão poético instrumento”

os outros, o lado conhecimento técnico, o lado por assim dizer ‘acadêmico’, desde que se tire desta palavra a significação odiosa”.

6. Documento localizado no Arquivo MA (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 2730. Carta assinada: “O L Fernandez”; datada: “Rio 7 de agosto de 1934”; autógrafo a tinta preta; papel branco; 2 folhas; 27,5 x 21,3 cm; 4 furos; marca de grampo. PS. Portador: Julio Martinez Oyanguren. Nota MA.
7. Amadeu M. Carvalho Júnior
8. O Programa Musical de Martínez Oyanguren, impresso no qual se leem os juízos críticos expressos na carta, está na Biblioteca MA (IEB-USP) e foi compilado no livro organizado por Paulo Castagna, *op. cit.* p. XXVIII.

Rio, 7 de agosto de 1934.

Recién hoy he resuelto dar mi primer concierto en el Conservatorio el día 28 de agosto.

Le ruego que sólo mencione este concierto, sin decir nada del de Cultura Artística que tendrá lugar el día 4 de setiembre. No se olvide de hablarme por teléfono para combinar la audición privada para Ud.

Muy agradecido, lo saludo atte. S/C

J. Martínez Oyanguren⁹.

Mário de Andrade contribuiu para a coluna “Música” do *Diário de S. Paulo* de 1933 a 1935, quando assume a direção do Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Durante os dois anos de sua contribuição ao periódico, Mário escreveu artigos acerca dos concertos que ocorriam em São Paulo, no Teatro Municipal e na Cultura Artística. Em 19 de agosto de 1934, MA publica “Martínez Oyanguren”, um dos poucos artigos que aborda execuções de violonistas¹⁰. Este artigo do crítico Mário busca valorizar o violão como instrumento de câmara, mostrando que “nas mãos de Martínez Oyanguren a guitarra se torna realmente um instrumento de câmara”¹¹.

Martínez Oyanguren, além de intérprete, também foi compositor de algumas peças musicais. Oscar Padrón Favre¹² informa que a maioria de suas composições foram realizadas na década de 1920, da sua temporada de estudos na Espanha – fato que inclusive justifica o traço hispânico dessas obras. Dentre elas, a execução de “Jota” (1930) no concerto de São Paulo é comentada por MA: “Surge uma Jota bem batida por um corpo arisco de espanhola, num odor de laranjas maduras... É delicioso, positivamente é delicioso”.

A originalidade e o refinado juízo crítico que caracterizam o artigo de Mário de Andrade se sobressaem às sete notas jornalísticas e pequenos comentários do *Correio Paulistano*, publicadas na Seção “Notas de arte”, acerca da passagem de Martínez Oyanguren pelo Brasil (1934 - 12 ago.; 18 ago.; 19 ago.; 30 ago. também na seção “Teatros”; 16 set. e 18 set.; 1935 - 26 mar. 1935)¹³. As ocorrências desse periódico são textos bem similares entre si, com poucas mudanças de conteúdo, para divulgação dos concertos. Do conjunto, há ocorrência da nota “Violonista Martínez Oyanguren”, publicada na seção “Notas de arte” a 30 de agosto de 1934, a qual comenta a execução de Julio, sem assinatura: “Apresentou-se ontem ao nosso público o violonista uruguaio Júlio Martínez Oyanguren, que veio precedido de elogiosas referências. / A impressão produzida pelo

9. Documento localizado no Arquivo MA (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 1743. Carta assinada: “Amadeu M. Carvalho Jr.” / “J. Martínez Oyanguren”; datada: “S. Paulo, 14 de agosto de 1934”; autógrafo a tinta preta; papel branco, pautado; 2 folhas; 28,3 x 22,0 cm; 2 furos; marca de grampo.

10. Artigo compilado em: ANDRADE, Mário de. *Música e jornalismo: Diário de S. Paulo*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993, pp. 228-229. V. Anexo 1.

11. *Idem, ibidem*.

12. *Idem, ibidem*.

13. *Artigos localizados a partir de consulta ao site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<http://hemerotecadigital.bn.br/>). Outubro de 2014.*

seu recital foi excelente [...]”. Nesta mesma data, na seção “Teatros” do periódico, tem-se a nota: “O Recital De Oyanguren, No Salão Do Conservatório”, assinado por M. N.: “[...] E, justamente, chegou à nossa capital, precedido de grande fama, o violonista uruguaio Júlio Martínez Oyanguren. / [...] O seu anunciado concerto realizado no salão do Conservatório conseguiu atrair ótima casa. / Não me foi dado ouvir o artista em todo o seu programa. Mas, pelo dedo...”.

Da passagem de Martínez Oyanguren por São Paulo há no Arquivo MA dois cartões de visita com data atestada ([São Paulo, ago. 1934]): um remetido ao próprio Mário de Andrade e o outro oferecido a Paulo Ribeiro de Magalhães que era naquela época representante, no Brasil, da gravadora RCA. A Coleção Victor, desta gravadora, reuniu artistas representantes de manifestações culturais populares de diversos países da América – Martínez Oyanguren fez parte deste projeto, que o levaria aos Estados Unidos, onde gravou por este selo.

Julio Martínez Oyanguren / Ingo Mecánico Naval
S/C: calle Eduardo Acevedo 1544¹⁴
S/C: Eduardo Acevedo 1544
Montevideo

Julio Martínez Oyanguren / Ingo Mecánico Naval saluda muy atte. al Sr. Pablo de Magalhães, agradece todas las atenciones dispensadas y queda a sus gratas órdenes¹⁵.

Estes dois cartões de visita apresentam a mesma estrutura física, embora o segundo, a PM, contenha o agradecimento autógrafo de Julio. Assim, pode-se pensar que “*todas las atenciones dispensadas*” se referem a toda assistência que Paulo Magalhães, como representante da gravadora RCA, deu ao violonista uruguaio durante sua passagem por São Paulo. José Ramos Tinhorão, na “Apresentação” do livro *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade* aponta que:

[...] a partir de início dos anos 1930 [Mário] passou a receber de um amigo, funcionário da fábrica Victor, com regularidade, todas as gravações de música popular saídas sob aquele selo, continuou até pelo menos 1937 a acompanhar de perto a evolução do fenômeno da criação de música “popular” produzida pelos primeiros profissionais da indústria cultural na área do disco¹⁶.

14. Documento localizado no Arquivo MA (IEB-USP), MA-C-CP, n. 4562. Cartão de visita sem assinatura; sem data; impresso, branco; autógrafo a tinta azul; 5,5 x 9,1 cm. Nota MA, a lápis: procurar a entrevista de 30 de agosto em seguida.
15. Documento localizado no Arquivo MA (IEB-USP), MA-C-CT, n. 90. Cartão de visita; impresso, autógrafo a tinta azul; cartão de visita branco; 5,5 x 9,2 cm. Carta de Amadeu M. Carvalho Júnior a MA, apresentada anteriormente neste artigo, permite atestar o ano de utilização do cartão de visita.
16. ANDRADE, Mário de. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. Texto pesquisado e comentado por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004, p. 10.

Flávia Camargo Toni, por sua vez, na “Introdução”¹⁷ informa que na Discoteca do polígrafo paulistano se encontram 544 discos, sendo deles 96 da Victor. A 7 de maio de 1935, Martínez Oyanguren envia de Nova York um postal a Mário de Andrade, no qual dá notícias de seu sucesso internacional:

Estoy triunfando ampliamente.
Muchos saludos que ruego haga extensivos a los suyos amigos de esa
Martinez Oyanguren
New York 7/V/935

Prof. Mario de Andrade
R. Lopes Chaves, 108
São Paulo
Brasil¹⁸.

A última mensagem enviada por JMO a Mário foi a 9 de fevereiro de 1941, também de Nova York:

New York 9/Febrero/1941.
Prof. Mário de Andrade San Pablo
Mi buen amigo: en el mes de abril estaré de paso para Buenos Aires en Río de Janeiro. Tengo enormes deseos de ir nuevamente a San Pablo y he pensado en molestar a Ud. para pedirle si puede gestionarme y conseguirme uno o dos conciertos en Cultura Artística. Sé todo lo que Ud. vale y toda la gran influencia que tiene. Por eso es que me decido a pedirle este favor. Le escribo hoy mismo al buen amigo Burle Marx en este sentido. Quizá también le envíe una carta a Lorenzo Fernández. Hay varios managers o empresarios que quieren hacer estas gestiones, pero prefiero hacerlo personalmente y por intermedio de los buenos amigos de ahí.
Le adjunto algunos extractos de juicios críticos. Muchísimo le agradecería si Ud. me contestase a la brevedad posible y por vía aérea.
Un gran abrazo de su amigo y admirador
Julio Martínez Oyanguren
540 W 143 st
New York
EUA¹⁹.

17. Idem, p. 13.

18. Documento localizado no Arquivo MA (IEB-USP), MA-C-CP, n. 4563. Cartão-postal: “Whitehall Building/ New York City”; postado: “Nova Iorque, 7 maio 1935”; assinado: “Martinez Oyanguren”; autógrafo a tinta preta; 13,7 x 8,7 cm; selo/carimbo.

19. Documento localizado no Arquivo MA (IEB-USP), MA-C-CPL, n. 4564. Carta assinada: “Julio Martínez Oyanguren”; datada: “New York 9/Febrero/1941”; autógrafo a tinta preta; papel branco, filigrana; 1 folha; 27,9 x 21,7 cm; perfurações por inseto; rasgamento na borda direita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cordialidade que conduz a relação Mário-Julio é presente em todos os documentos apresentados: desde o primeiro pedido de indicações recheado de elogios ao professor e tão bem relacionado Mário de Andrade até o envio de notícias acerca do sucesso de sua carreira musical.

Este tipo de relação epistolar esclarece, também, as ocorrências provenientes da Correspondência de Terceiros de MA: o cartão de visita de Paulo Magalhães e a carta a duas mãos de Amadeu Carvalho e Julio. Desta maneira, a relação entre Mário de Andrade e Julio Martínez Oyanguren ilustra a rede de sociabilidade como fator imprescindível na constituição do cenário artístico-musical da América Latina na primeira metade do século XX.

ANEXO I

Martínez Oyanguren²⁰

Diário de S. Paulo. 29 ago. 1934; coluna “Música”.²¹.

Uma assistência bastante numerosa e compreensiva aplaudiu ontem com vigor o guitarrista uruguaio Martínez Oyanguren. Foram aplausos merecidíssimos porque poucas vezes temos tido em S. Paulo ocasião de escutar um recital de guitarra tão fino como o de ontem.

Sobre certos instrumentos, cujos recursos de extrema delicadeza os fazem injustamente esquecidos dos virtuosos, pesa uma danada maldição. É que os poucos virtuosos desses instrumentos (e nesse caso está a guitarra) se esforçam por demonstrar que é falsa a tradição de delicadeza e de pobreza do instrumento e caem no exagero contrário. Forçam a máquina frágil, disfarçam-lhe a verdadeira personalidade numa abundância de efeitos transitórios, e não raro acabam por lhe tirar completamente o caráter.

O que me parece justo, mais digno de salientar neste guitarrista uruguaio é a excepcional compreensão que ele tem do seu instrumento. Nas mãos de Martínez Oyanguren a guitarra se torna realmente um instrumento de câmara. Sem abandonar naturalmente as diversas possibilidades de fazer efeito, que a guitarra possui, a gente percebe que a preocupação de Martínez Oyanguren é realizar a guitarra em todo o seu caráter como instrumento de câmara.

20. O terceiro e quarto parágrafos, até “...evocativo por excelência” e o quinto parágrafo deste artigo, foram reproduzidos, com a assinatura “Mario de Andrade”, no programa do concerto de Martínez Oyanguren em 5 de setembro: “316º sarau do Teatro Municipal: Grande Concerto de Violão pelo maior violonista até hoje aparecido em São Paulo – Martínez Oyanguren” (Arquivo MA-IEB – Programas Musicais Brasileiros, n. 430).
21. A transcrição deste artigo foi feita através do recorte conservado por Mário (Arquivo MA-IEB - Seção Recortes de Mário de Andrade III).

Dotado de uma técnica muito segura, que se especializa pela limpeza, e pela nitidez que evita os ruídos acessórios tão comuns nesse instrumento, Martínez Oyanguren consegue mostrar a guitarra em toda a sua fragilidade, em toda a sua delicadeza incomparável de som, em todo o seu timbre melindrosíssimo. É um verdadeiro encanto. A música surge íntima, duma profundidade discreta, duma malinconia graciosa ou duma alegria de suavidade elegante, com um leve amaneirado que lembra outros séculos, outros costumes, outros seres. A guitarra assim, nesse seu intimismo sussurrante de câmara, se torna o instrumento evocativo por excelência. Que tons de azul e de ouro velho, de espinetas e cravos, ela recorda no *Tema y variaciones* de Mozart-Sors... Ou então é um alaúde vibrando num salão alto, povoado de entressombras familiares, entre figuras de quadro holandês, se é o *Prelúdio*, de Bach... Ou então, avermelhando o ambiente, a evocação é mais agreste. Surge uma Jota bem batida por um corpo arisco de espanhola, num odor de laranjas maduras... É delicioso, positivamente é delicioso. A guitarra de câmara, pra evitar a banalidade, como tão bem evita Martínez Oyanguren, nunca terá o gemido safado do pinho da noite, a paixão individualista do violoncelo, a grandeza complexa do piano e a realza sagrada do órgão. Mas será difícil encontrar instrumento mais propício às evocações. Não pelo seu poder descritivo. A força da guitarra está justo nisso, que na integridade do seu caráter, ela não pode se perder no intencionismo descritivo, com que os violinos zumbem como abelha e a flauta quer dobrar feito canário, ou o piano então, coitado! trota, chove, tropeja, bancando todos os irracionais e estações do ano. Não. A guitarra é essencialmente evocativa. Ela não descreve um ambiente, mas a sua música permite ao ser musicalizar-se em toda a liberdade, enquanto o pensamento evoca sem querer. Poucas vezes tenho ouvido um guitarrista tão puro, tão intrinsecamente guitarrista, tão despido dos cabotinismos guitarrísticos, como Martínez Oyanguren. E esse é o valor principal da sua virtuosidade. E se me espacei mais largamente sobre o caráter da guitarra, foi justo porque para conhecer bem o instrumento mais que todos delicado é preciso escutar virtuosos da pureza e da força de Oyanguren.

Mário de Andrade

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Música e jornalismo: Diário de S. Paulo*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

_____. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. Texto pesquisado e comentado por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*. São Paulo: Hucitec, 1986.

FAVRE, Oscar Padrón. *Julio Martínez Oyanguren – una gran guitarra de Uruguay y América (Aportes para su biografía)*. Durazno: Ediciones Tierra Adentro, 2002.

Mário de Andrade e *A Gazeta*: 'plumitivo incipiente' e 'senhora de nobre e popular carreira'

Eduardo Tadafumi Sato

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Bolsista Fapesp

RESUMO

Nos anos de 1918 e 1919, o jovem professor de música Mário de Andrade escreve críticas musicais para o jornal *A Gazeta*. O objetivo do texto é identificar o momento em que acontece o final da colaboração entre jornal e jornalista. Mostro como a pesquisa realizada no arquivo pessoal do escritor e em jornais do período podem iluminar a trajetória pouco conhecida do poeta no período anterior à Semana de Arte Moderna de 1922. Assim, procuro apresentar brevemente os dois personagens – Mário de Andrade e *A Gazeta* – e o cenário musical paulistano, para depois localizar o momento em que há o rompimento entre as partes. Concluo que não há um episódio único que causa esse afastamento, mas uma incompatibilidade de interesses.

Palavras-chave: Mário de Andrade; *A Gazeta*; crítica musical.

Em fevereiro de 1922, às vésperas da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade é convidado pelo jornal vespertino diário *A Gazeta*, para escrever uma série de artigos em que versa sobre questões em torno da chamada “Semana Futurista”. As colunas diárias eram divididas em duas seções: a “Pró”, em que Mário defendia ideias sobre a arte moderna e a “Contra”, em que o articulista de pseudônimo Cândido questionava a arte futurista¹. O primeiro artigo de autoria de Mário de Andrade e denominado *Terno idílio*, publicado em 3 de fevereiro de 1922, revela uma controvérsia em torno da sua colaboração passada com esse jornal:

A Gazeta concede-me benfeitora as suas páginas para que nelas diga sobre a Semana de Arte Moderna. Quero, antes de mais nada, exaltar a magnanimidade com que me acolhe a redação deste diário. Por um mal-entendido de crítica fomos violentamente separados há dois anos, eu, plumitivo incipiente, e A Gazeta, senhora de nobre e popular carreira. Reencete-se agora o terno idílio. Bem haja pois a Semana de Arte Moderna que, entre muitos progressos que para o Brasil trará, trouxe-me a mim o de reviver, na pastoral chuvosa, deste estio, uma antiga e casta união! Abandonei por isso neste prelúdio qualquer ideia de expor nossas múltiplas ideias de arte. Quero tão somente me entregar nel doce stile vecchio à alegria desta reconciliação².

A fim de apresentar este conflito – ausente na literatura sobre Mário de Andrade e sobre o modernismo – que resulta em um afastamento entre as partes, o “plumitivo incipiente” e a “senhora de nobre e popular carreira”, pretendo primeiro caracterizá-los, além de apresentar o contexto em que ocorre o “mal-entendido de crítica”.

Mário de Andrade iniciou sua carreira na imprensa em 1915, com um artigo publicado no jornal *O Commercio de S. Paulo*, intitulado “No Conservatório Dramático e Musical”, em que comenta apresentação musical ocorrida na instituição em que estudava³. Havia entrado ali na classe de piano em 1911 e, antes mesmo de se formar, já ocupava posições de docência como aluno praticante e professor assistente, especialmente na disciplina de história da música. O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP), fundado em 1906, era instituição educacional prestigiosa na cidade, dedicado à formação musical e cênica, porém, com pouca tradição nas letras e no jornalismo, lugar ocupado pela Faculdade de Direito do largo São Francisco. Assim, diferentemente

1. Ver figura 1. Toda essa série já foi transcrita e publicada em BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, 2. ed., São Paulo: Edusp, 2008
2. *A Gazeta*, 3 fev. 1922. (Grifo meu).
3. Os dados biográficos são provenientes principalmente dos seguintes trabalhos: SOUZA, Gilda de Mello e VERGUEIRO, Laura de Campos. Cronologia. Em: *Obra escogida: novela, cuento, ensayo, epistolário. Mário de Andrade*, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, n. 56, 1919, pp. 393-515. ALVARENGA, Oneida. Mário de Andrade e a música. Em: *Mário de Andrade, um pouco*, Rio de Janeiro Livraria José Olympio; São Paulo: SCET-CEC, 1974, pp. 39-73 e LOPEZ, Telê Ancona. *Índice da produção jornalística de Mário de Andrade*. Tese de Livre-docência. FFLCH-USP, 1991.

da maior parte dos intelectuais da época, a formação escolar de Mário de Andrade se deu em uma instituição voltada para as artes, situação que marcaria toda sua trajetória posterior. Seu ingresso no CDMSP se deu provavelmente através dos contatos de seu pai, Carlos Augusto de Andrade, bibliotecário de formação e versado na imprensa, que trabalhava ali como secretário do diretor, Gomes Cardim. Não há registros de apresentações públicas de Mário como pianista, mas como cantor, faculdade que aprimora em curso na mesma escola, mas que não chega a concluir. No CDMSP tem aulas com prestigiosos professores do período como Wenceslau de Queiroz, João Gomes de Araújo e Giuseppe Wancolle.

Do ponto de vista das suas relações pessoais, esse momento de formação de Mário nos anos de 1910 é marcado por duas tragédias, a morte do irmão mais novo Renato, em 1913, que também era aluno do CDMSP, e destacado como muito talentoso por Mário; e a morte do pai, Carlos Augusto em fevereiro de 1917. Os estudos biográficos indicam uma relação conflituosa entre pai e filho poeta, de distanciamento e desaprovação, que estaria explícita em contos posteriores do autor centrados em situações de juventude. Não arrisco aqui um tipo de explicação desse tipo, uma vez que a relação entre obra e contexto pode ser mais complicada, mas o que se pode aferir é que após a morte do pai há um aumento significativo da presença pública de Mário de Andrade. Ele publica no ano de 1917 seu primeiro livro de poesias, *Há uma gota de sangue em cada poema*, sob o pseudônimo Mário Sobral, produzido e editado com recursos próprios. Nesse mesmo ano é escolhido orador dos alunos do CDMSP em visita do Secretário de Justiça, Eloy Chaves, e realiza comentários sobre o discurso sobre a participação brasileira na Primeira Guerra Mundial. Passa também a figurar em diversos eventos sociais e artísticos da cidade, como a exposição do pintor paisagista Torquato Bassi, em junho de 1917, na qual adquire seu primeiro quadro, e a famosa exposição de Anita Malfatti em dezembro do mesmo ano, considerada como ponto inicial da reunião do grupo que viria a organizar a Semana de Arte Moderna em 1922. Em 1918, após sua formatura no CDMSP, começa a escrever para o jornal *A Gazeta*.

O jornal vespertino *A Gazeta* é fundado em 1906, tendo como proprietário Adolfo Araújo. Nessa primeira gestão atinge sucesso considerável, tornando-se um dos jornais de maior destaque na cidade, atingindo o número de 16 mil exemplares por dia. Após a morte do proprietário em 1915, o periódico passou por momentos difíceis, nos quais os diretores provisórios viram o empreendimento definir, até sua aquisição em 1918 por Cásper Líbero, que reestrutura tanto sua diagramação quanto o seu conteúdo. Sabe-se, por exemplo, que em 1919, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Jairo Góes trabalhavam como editores no jornal⁴. A cobertura sobre música do jornal, especialmente a crítica musical⁵, não era regular. O que era publicado regularmente era a programação diária dos teatros da cidade, na quarta página, existindo comentários ocasionais. Esporadicamente *A Gazeta* publicava na primeira página outros artigos sobre música,

4. *A Gazeta*, 21 dez. 1919.

5. Entendo aqui a crítica musical como os textos que comentam obras, compositores, intérpretes ou *performances* musicais.

como relatos sobre as temporadas nos teatros europeus e entrevistas e notícias sobre as vidas de compositores e intérpretes.

NOTAS DE ARTE

A semana futurista

A "Semana de Arte Moderna", a realizar-se proximoamente no theatro Municipal, vem agitando do tal forma o nosso meio artistico e intellectual que consequentemente a esse movimento seria dar provas do seu "particular" que não se coaduna absolutamente com o grau de progresso a que attingiu a imprensa moderna.

A GAZETA, que tem acompanhado com interesse todas as questoes que se levantam em nossas columnas artisticas e intellectuales, inicia hoje a publicação da collaboração do sr. Mario de Moraes Andrade em defesa da arte moderna, no mesmo tempo que insere a continuação da serie de considerações que "Candido" vem fazendo acerca do futurismo.

Dito isto, inutil se torna acrescentar as nossas columnas com flumim de ideias a quantos queiram debater serenamente o costume em debate.

Pró

ARTE MODERNA

I

Terno Idílio

"E se heu quando saheo vou e um que busca coisa como nos aqui".

D. DINDO

A GAZETA, em todo o momento, tem as suas paginas para que acesse o leitor a Semana de Arte Moderna. Quero, antes de mais nada, voltar a mencioná-lo com que a cada um a redacção deste diário. Por um mal entendido do critica foi, sem violentamente separados ha dola annos, em, plannito intellectivo a GAZETA, sehoras de nobre e popular carreira. Inconscencia agna os meus progressos que, contra o meu trancé, tomou-se a alma o do rostre, ea pastoreal (haviam demostro, uma antiga e casta unido!

Abandonei por isso neste preludio a qualquer idea do expor minhas multiplos ideas de arte. Quero tão agmente me entregar "no dolce stil vecchio" a elegria desta communição. Apenas me permitto realisar uma pequena continuação de "Candido". O que vai realizar-se é heu uma Semana de "Arte Moderna". Não nos deixamos desobediencia ao fevelimo contraditorio, embora da vezes admittido, de Marinetti. Desajamos apenas ser actuaes. Actuaes do Franca e Italia como da America de Norte e do São Paulo. Ha caezeros em nossa arte? E natural. Não se construa um archaico-cin archaico em castello monarcho. Desejamos primeiro a mote profundissima dos preconceitos, que foi foram verdade, para elevar depois outras espheras, que serão precedentes para fu re, outóo harto proximo. Si na propria sehoras os "realidades" meu a presso dos clastetico, que será na arte, feita de nada e sua-idade! Queremos ser actuaes, livres de outros castes, incapazes de objectivar com exactidão a imprio feliz da modernidade. Demos de pranto de todo um casto romantico, torando nos espinhos duma guerra (romantico, queramos ser e herrenreio rit! Balem os atinos! E' ahhada de Aléhh! Não mo joni ser o Julias deus subido,

contanto que mo deixem scrire aos lehoras da GAZETA, no dia em que refloresce para mim o terzo Idílio.

MARIO DE MORAES ANDRADE

Contra

ARTE FUTURISTA

Candido, como o seu homonymo discipulo do dr. Pangloss, é, apesar da sua creencia affada e o pouco de experiencia que deveria tor da vida, um ingenuo. Deconhecendo o jornal moderno, não se esmerou, ao mandar os originaes para a typographia na sua colligraphia, nado de hierographica e moderna, confundindo tanto os boa viciada estus na intelligencia da typographia para a perfectica comprehensão da sua letra. Engano-se, felizmente, e a ressaltando fol dos mais tragicos possiveis para quem, como Candido, descejava vé em letras de forma folmente representado o que careceva. O typographico, em pelo vello habito que adquiriu durante o tempo em que trabalhava nas officinas da revista "Poesia", de F. T. Marinetti, em malabarizar tudo o que não fosse futurista, ou por excesso de cultidre, foi coadunado gufarras, alterando letras, substituidas phrasas. Uma lastima, enfim, que teve como primeira consequencia fazer acreditar, a outros mais innocentes do que Candido, que elle ignora as ultimas innovações que se passava na arte litteraria. Bastando-se a equidade, sem austeridade fidelidade, e que a honra de Boccioni servem a respeito da pintura futurista.

Dito isto, á falta de resalta, precedendos nos, continuamos a escrever, as "asiduas letras" que nos da peida, mais algumas informaciones sobre o primeiro periodo da futurismo na Italia, resumindo o manifesto (colheita da esculptura futurista, e algo por Boccioni, e deixando para depois a "esphera" dos ligos do Carté sobre a pintura dos sons, rannores e cheiros, e do Ballila Praxilla sobre a musica, para, em seguida, dizeamos da divergenca que separamo Pissini e Raffoli de Marinetti. E o desmotivo que, na falta de uma personalidade propria, se submergencia, sem tocar nem tanto, de lappolicoes e do disquetismo do actor do "Mafarka o futurista".

O primeiro sepo se reservado a esta secao fante por signal sabio lofense para expulso muito mudo que o mudo toda concisa mal ponda de-ditar) e o appareamento de uma communição, nos jomates, a proposito da proxima "semana futurista" que á ultima hora foi transformada em "Semana de Arte Moderna", incluindo, numo barco obscuro, transações, parannas, symbolicas e mysticos, fazem que deixemos para outro dia a continuação dos "casidetes futuristas".

A mudanca de titulo de "Semana futurista" em "Semana de Arte Moderna", si de um lado prova a veracidade da affirmação do Pissini de que o futurismo transplantado da Italia para outros reghos seria simplesmente idemico, mostra tambeu que os "asiduas" futuristas do S. Paulo cultiram, mais depressa do que se supunha, nos braços dos representantes da ideas "Bartico", si é que os tem, totalmente alienados dos castes, E, acabamos a transgrediendo dos primeiros tempos e, agora, vira a litteraria!

(CANDIDO)

Figura 1- Coluna "A semana futurista", publicado no jornal A Gazeta, em 3 de fevereiro de 1922

Em 1918, Mário de Andrade começa a escrever artigos para *A Gazeta*. Os documentos que comprovam essa relação são os textos que foram colecionados pelo próprio autor, de sua autoria, e colados em um álbum de recortes. Nesse álbum há 24 artigos cuja publicação se deu inicialmente no jornal *A Gazeta*, dos quais 22 são sobre música⁶. Desses artigos sobre música, dois discutem a música moderna e são dedicados ao seu professor de piano Giuseppe Wancolle, enquanto os outros são comentários a espetáculos musicais que ocorriam nos palcos da cidade de São Paulo. São textos que principalmente comentam apresentações ocorridas no Teatro Municipal de São Paulo, na época realizadas por artistas estrangeiros em turnê pela América do Sul, como pianistas, violinistas e companhias de óperas. As récitas ocorriam principalmente no verão europeu, período em que os teatros daquele continente ficavam fechados, dando espaço para que os artistas excursionassem para lugares longínquos. Mesmo com a presença de virtuosos de renome em palcos brasileiros como Arthur Rubinstein, Juan Manen e Edouard Risler, o destaque – ao menos na cobertura da imprensa – era das Temporadas Líricas Oficiais.

As temporadas líricas consistiam de espetáculos de ópera e balé provenientes de prestigiosos teatros europeus, principalmente italianos como o *Constanzi* de Roma e o *Scala* de Milão. Quase toda a complexa produção da ópera, como orquestra, cantores, bailarinos, cenários, figurinos, regentes, diretores, era deslocada para os teatros sul-americanos, onde permaneciam por algumas semanas em cada cidade, das quais se destacam Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo e Montevideú⁷. Esse contingente de pessoas era centralizado por empresas que agenciavam as trupes europeias para a ocupação dos teatros, que variavam quanto ao seu modelo de gestão público ou privado, mas que na sua maioria estavam ligadas ao interesse de elites políticas⁸. O principal empresário desse modelo de organização foi Walter Mocchi, que foi o responsável pelas temporadas líricas de 1912 a 1926 no Brasil. Em São Paulo, Temporadas Líricas Oficiais eram, assim, não só o principal evento artístico da cidade, mas também o principal evento social, no qual as distinções sociais simbólicas e os padrões civilizatórios se explicitavam. Os jornais da época e os programas de concerto mostram a existência de um circuito comercial em torno das óperas com propagandas de diversos produtos destinados ao público das récitas, como roupas e acessórios. Assim, apesar da centralidade da música no evento, há elementos destacados por jornalistas que transcendem as discussões estéticas nas críticas musicais da época. Isso transparece na crítica de Mário de Andrade que inicia os comentários da temporada de 1918 com:

6. Em pesquisa na coleção do jornal, disponível na Hemeroteca da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, localizei mais nove artigos não assinados, mas que continuam uma série sobre as temporadas líricas do Teatro Municipal, sendo de autoria provável de Mário.
7. Esse tipo de organização artística funcionou em São Paulo pelo menos desde 1874, como mostra CERQUERA, Paulo. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo, 1954.
8. Isso não significa que as plateias eram formadas somente por membros das elites. O sociólogo argentino Claudio Benzecry mostra, no caso argentino, como existe uma plateia variada ao longo do tempo na ocupação dos teatros líricos (BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.)

Não poderia ser mais auspiciosa a inauguração da temporada lírica oficial. A empresa Rosa-Mocchi aprovou ostentar, duma forma portentosa, os recursos vários e magníficos com que enriqueceu este ano a companhia que nos trouxe. Representou-se a *Aída* ante o público distintíssimo, como soe ser sempre o público das nossas, infelizmente parcas, temporadas oficiais⁹.

A temporada lírica de 1918 ocorrida entre os dias 10 e 22 de outubro é marcada por dois fatores extrapalco: em âmbito internacional, o final da 1ª Guerra Mundial, e na cidade, a epidemia de gripe espanhola. Os jornais paulistanos de 13 de outubro de 1918, com estranha exceção d'A *Gazeta*, enfatizam a entrada do baixo Marcel Journet em um dos intervalos da ópera para anunciar que recebera a notícia da rendição alemã. Isso provocou grande reação do público, que foi contemplado com a execução de hinos pátrios das nações aliadas pela orquestra do teatro¹⁰.

O surto de gripe espanhola, iniciado no Rio de Janeiro e que poucos dias depois chega à capital paulista acometendo público e muitos dos artistas, interrompe a temporada antes do final das suas récitas. Quem sugere essa ação é a imprensa, especialmente Mário, que aproveita para tecer críticas à comissão do teatro.

Nós, não fora a obrigação, teríamos prazerosamente deixado de comparecer também à representação de ontem: e por isso não culpamos absolutamente os assinantes por terem abandonado a sua assinatura. [...] Nenhum assinante ficará descontente se as representações forem suspensas por este ano ficando as três récitas que faltam para o ano que vem; o que lhe não apraz é essa imposição de ouvir um grande número de noites consecutivas ópera velhas representadas por substitutos que apenas podem dar conta do recado. À comissão cabe o dever de zelar pelo dinheiro dos assinantes, que, como posmosamente rezam os anúncios, no início da temporada, ficam sob a sua guarda direta. As representações precisam de ser suspensas, para que o teatro não apresente a deplorável feição que ontem apresentava. Os artistas coitados, sente-se que estão deprimidos, deslocados, abatidos por uma atmosfera de apreensão que os impede de bem representar. A orquestra, reduzida a um mínimo de 35 músicos, regida por um substituto, coros incertos... um desastre, pouco aliável à pompa dos ouros e dos mármoreos do nosso teatro¹¹.

9. *A Gazeta*, 11 out. 1918 (grifo meu).

10. Apesar de curioso que a orquestra tivesse as partituras em mãos para a execução dos hinos, há um precedente: na noite de estreia, em 11 de outubro de 1918, os jornais noticiam uma intervenção da *Liga Nacionalista* que estendeu uma faixa nos balcões que dizia: "Parabéns à sociedade paulistana pelas delícias que lhe vão ser proporcionadas pela grande Companhia Lírica do teatro Municipal do Rio. Nota: - a orquestra do sr. Marinuzzi já está aprendendo o Hino Nacional Brasileiro". Esse ato era uma resposta a acontecimento na temporada do Rio de Janeiro, na qual a orquestra foi solicitada pelo público a executar o Hino Nacional Brasileiro e não o fez.

11. *A Gazeta*, 23 out. 1918.

O jovem jornalista, assim, assume uma crítica de ação, que busca alterar uma situação que não era adequada ao acontecimento artístico. Esse posicionamento tem impacto direto e é explicitado pela carta da empresa publicada nos principais jornais no dia seguinte:

Temos o prazer de comunicar a vossa excelência que a empresa Da Rosa-Mocchi, de acordo com a Comissão Diretora do teatro, no intuito de atender os desejos manifestados pelas autoridades e pela imprensa, quanto ao fechamento do teatro Municipal, por causa da epidemia, e em vista da manifestação dos senhores assinantes, que, em sua maioria, têm deixado de comparecer aos dois últimos espetáculos, resolveu, aceitando a sugestão feita pelo “Jornal do Commercio” e “Gazeta” e apoiada por outros jornais, suspender os seus espetáculos, adiando as três últimas récitas de assinatura para a temporada de 1919¹².

Para além das situações excepcionais, o primeiro ano de crítica das temporadas líricas de Mário de Andrade apresenta um professor de música que demonstra um conhecimento que ultrapassa o que vê nos palcos, além de advogar em favor dos artistas e de novos repertórios. Isso não significa que defenda somente a realização da música moderna, como fazem correntes positivistas críticas¹³, mas milita a favor de repertórios pouco ou não escutados na cidade. Assim, quando são apresentados títulos novos é que a crítica se sobressai destacando aspectos musicais e do *libreto*, de maneira própria, que não repete o que vem sendo dito exaustivamente. Sobre a apresentação da ópera *Herodiade* de Jules Massenet, “que há tantos anos é esperada com interesse e curiosidade pelo nosso público”, pode criticar a escolha do *libreto* que não teria verossimilhança histórica:

Jamais o grande músico foi tão infeliz na escolha de um *libreto*! Os seus personagens vão diretamente contra a verdade histórica; e a tal ponto se diferenciam dos Herodes, das Salomé que estamos acostumados a sonhar, os fatos são tão extremadamente diversos daquelas dramáticas ocorrências, que bons dotes de adivinhador teriam mudados os nomes dos personagens época e local, descobrisse neles as figuras, largamente trágicas, que Flaubert esculpiu no mármore do *Trois Contes*¹⁴.

E também comenta a música de Massenet, que não atingia o que conseguia em outras obras, apesar de destacar “qualidades distintíssimas”. Quando os títulos são canônicos e repetidos exaustivamente, Mário não faz uma avaliação da obra em si, mas da

12. *A Gazeta*, 24 out. 1918.

13. Sobre isso, ver ANDRADE, Clarissa L. B. *A Gazeta Musical: Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

14. *A Gazeta*, 17 out. 1918.

interpretação dos artistas e, no caso da ópera *Tosca*, por exemplo, se indaga sobre o gosto do público:

Assim, ante a uma sala de deficientíssima concorrência, mais uma vez a *Tosca* surgiu, violenta e brusca. É uma das peças mais discutidas de Puccini. Os que a defendem, têm sempre razão, porque o seu argumento é irrefutavelmente sincero: é a maioria do público que gosta... porque gosta... A maioria é indiferente, no julgamento de uma peça, este ou aquele preconceito de escola, este ou aquele dandismo de parada; em compensação, a música é para ela daquilo que agrada o ouvido, a melodia sensual e fácil. Não se lhe poderá porém indigitar o defeito de educação; e essa maioria do público é sincera na sua ingenuidade ao bater freneticamente palmas ante uma nota mais aguda e que o tenor alonga em demasia para mais efeito. Mas dos que atacam a *Tosca*, se muitos têm razão, outros há que a não têm. Entre estes estão primeiramente os esnobes que detestam a *Tosca*, porque é *chic* abominar o verismo – pouco se lhes dando saber o que é verismo...¹⁵.

Assumindo a posição de que não gosta da ópera de Puccini, questiona o aplauso do público por uma música que é repetida à exaustão na cidade¹⁶, mas não atribui isso aos cantores que sobem à cena:

Mas quem foi ontem à *Tosca*, não perdeu tempo. A sra. Raisa esteve admirável no seu papel. Nunca vimos um terceiro ato tão fogado, como ontem. Ela esteve de uma infinita verdade nos acentos de dor, após a descoberta da morte de Cavaradossi. No papel de pintor, o sr. Pertilo foi bem, tendo como é costume bisado a romanza do terceiro ato¹⁷.

Na temporada seguinte, o autor assume uma posição menos combativa, expondo menos os agentes envolvidos nos “mundos da arte”¹⁸, mas ainda rodeada de referências diversas, para além do que vê no palco. Defende, assim, a música menos moderna do pouco conhecido *Marouf*, de Henri Rabaud, pela adequação à narrativa, os Bailados Russos, em que a bailarina Anna Pavlowa interpreta *La Péri*, com música de Paul Dukas e também o célebre *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini. Apesar de uma postura menos combativa, é no meio dessa temporada que se dá o “mal-entendido de crítica” entre Mário de Andrade e o jornal.

15. *A Gazeta*, 18 out.1918.

16. A ópera *Tosca*, estreada em Roma em janeiro de 1900, teve sua primeira apresentação em São Paulo já no ano seguinte, 1901. Até a crítica de Mário de Andrade de 1918, essa ópera já havia sido apresentada 31 vezes na capital paulista.

17. *A Gazeta*, 18 out. 1918.

18. Utilizo esse conceito conforme elaboração do sociólogo Howard Becker (BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008).

É importante destacar que as críticas de 1918 não são assinadas pelo autor e a atribuição da autoria se dá a partir da sua presença no álbum de recortes em que estão colados os seus artigos. Já as seis críticas sobre a temporada lírica de 1919, de 3 a 9 de outubro, presentes no álbum estão assinadas com as iniciais “M. A.” Nas pesquisas no arquivo do jornal *A Gazeta*, localizei mais nove críticas na mesma coluna do jornal, referentes aos dias 10 a 21 de outubro, mas que não tinham assinatura. A controvérsia, apresentada no início do texto parece estar exatamente nessa ruptura, que coincide com a data apresentada no artigo de fevereiro de 1922, que marca a separação cerca de dois anos antes. Há outras evidências no próprio jornal que indicam o momento do conflito. Como já mencionado, as aberturas das temporadas recebem uma ‘introdução’ e, em 1919, Mário de Andrade começa com a seguinte: “Iniciou-se ontem, com *Mefistófeles*, de Boito, a temporada lírica oficial de que são empresários os srs. Da Rosa-Mocchi. A casa apresentava um esplendor maravilhoso de luxo e elegância, e a mulher paulistana imperava com a sua graça morena e cálida¹⁹”

O primeiro artigo não assinado e não localizado nos recortes do crítico, mas presente em *A Gazeta* realiza nova “introdução” além de defender o *Rigoletto*, de Verdi, com argumentos que não parecem de autoria de Mário:

O nosso suntuoso Municipal agasalhou ontem entre os seus muros reluzentes e brunidos a fina flor da sociedade paulista. É que, ali, naquele esplêndido e engalanado recinto – onde se exibem os temperamentos aristocráticos que culminam nas regiões serenas da Arte pura – se representava uma dessas epopeias musicais que vivem incorporadas, em caráter perpétuo, ao patrimônio comum da humanidade²⁰. (citação)

Há ainda comentários irônicos ao papel do crítico de ópera nas edições seguintes do jornal, como a coluna denominada “Gente Entendida”, e a charge do famoso caricaturista Voltolino, que, também zomba da crítica²¹.

(citação) – Que tal o Schipa?

– Admirável!

– Qual! Um “sapateiro”.

– E a Dalla Rizza?

– Linda!

– Voz fraca; gesticulação demasiada...

Assim, nos intervalos, os críticos que sempre surgem nas temporadas líricas, comentam a arte e os artistas... Alguém afirmou que todos são médicos; duvido; creio, entretanto, que todos são críticos. Criticar é, em bom português, emitir opinião sobre alguma coisa, e como em matéria de opiniões, cada cabeça cada sentença, é claro que todos sentem-se com a bossa de Ste. Beuve e Guanabarino²². [...] A arte, afinal, é uma coisa séria, tão séria como uma mulher casada e honesta. Sua reputação não pode, pois, correr de boca em boca,

19. *A Gazeta*, 3 out. 1919.

20. *A Gazeta*, 10 out. 1919.

21. Ver figura 2.

22. A menção a Oscar Guanabarino como modelo de crítico é interessante pelo fato de as suas colunas semanais chamadas “Pelos mundos das artes” serem publicadas no *Jornal do Commercio* (edição de S. Paulo), mesmo sendo escritas no contexto carioca.

como um *potin* de salão... Ter opinião é justo; compreender a responsabilidade de emití-la é que é o problema²³.



Figura 2 - “Voltolino”. A semana em revista. *A Gazeta*, 20 out.1919.

Quem dá o depoimento definitivo sobre a existência do embate é o próprio Mário de Andrade, que em carta para Joaquim Álvares Cruz confirma a briga e desabafa diante da condição de trabalho:

Afinal tanto qui-pró-quó (até me julgaste próximo ao viaduto dum noivado!!!), se originou de ter eu por fazer: uma conferência, uma crítica de teatro e uma *toilette* de casaca por noite. Maldito qui-pró-quó que ainda me faz empregar esse hediondo *toilette* pelo qual te vejo de cabelos eriçados, prestes a desmaiar e do qual te peço perdão, de joelhos e mãos postas. Afinal, fiz a minha conferência, fiz a minha crítica, briguei com o jornal, larguei a crítica no meio, fiz... aquela palavra que já empreguei mais acima e “bem vos digo que sou viv’e sano” – como já dizia o bom rei D. Diniz, trocada a pessoa do verbo. Mas venci. Emagreci. Mas venci²⁴.

23. *A Gazeta*, 15 out. 1919.

24. Carta de Mário de Andrade para Joaquim Álvares Cruz, de 8 de novembro de 1919. Reproduzida de CRUZ, Aloysio Álvares. *Mário de Andrade antes da Semana de 1922*. Em: *Revista Arca*, n.1, Porto Alegre, Editora Paraula, 1993, pp. 13-14. Essa referência não foi apresentada no I Encontro de pós-graduandos do IEB, porém devido a sua relevância para o argumento do texto, foi aqui incorporada.

O desconforto do crítico com a *toilette* para a ópera parece indicar um incômodo com o lugar assumido pelo espetáculo artístico na sociedade paulistana. Transparece aí o crítico que não compactua com as *convenções*²⁵ da *performance* conforme ocorridas nas temporadas líricas. Para o jovem professor de música, que se atualizava nos conhecimentos musicais em revistas europeias, o centro das apresentações de ópera deveria estar na própria música, que ele ansiava em escutar e comentar. Não era essa a mesma motivação principal que levava o público aos teatros, mais preocupados com a *toilette* e com as árias célebres. Nesse sentido, Mário de Andrade ocupava um lugar de *outsider* tanto na plateia dos teatros como no exercício da crítica musical. Ao assumir uma posição divergente daquela esperada pelos leitores das críticas, que seriam, em um nível social, os mesmos frequentadores dos teatros, o curto-circuito era inevitável. Mais do que divergir, a crítica de Mário apontava os diversos agentes dos “mundos das artes”, por exemplo, público, comissão organizadora e empresários, como responsáveis por uma imobilidade das artes na cidade. Esse tipo de postura irá continuar por toda sua carreira jornalística, como podemos ver na compilação de artigos publicada sob o título “Música de Pancadaria” no livro *Música, doce música*. Não parece haver, assim, um episódio pontual para o rompimento entre Mário de Andrade e *A Gazeta*, que pode ser localizado precisamente durante a temporada lírica de 1919, mas uma incompatibilidade de interesses entre as partes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Oneyda. Mário de Andrade e a Música. Em: *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio. São Paulo: SCET-CEC, 1974.

ANDRADE, Clarissa L. B. *A Gazeta Musical: Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008.

BENZECRY, Claudio. *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CERQUERA, Paulo. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo, s. ed. 1954.

25. Para Howard Becker, as convenções são códigos de comportamento e ação que permitem que se estabeleçam as redes de colaboração que fazem com que seja possível a fatura de obras artísticas (BECKER, Howard, *Art worlds*. Berkeley, University of California Press, 2008, p. 29).

CRUZ, Aloysio Álvares. Mário de Andrade antes da Semana de 1922. *Revista Arca*, n.1. Porto Alegre, Editora Paraula, 1993.

LOPEZ, Telê Ancona. *Índice da produção jornalística de Mário de Andrade*. Tese de Livre-docência. FFLCH-USP, 1991.

SOUZA, Gilda de Mello & VERGUEIRO, Laura de Campos. Cronologia. Em: *Obra escogida: novela, cuento, ensayo, epistolário. Mario de Andrade*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, n. 56, 1979.

The background features several large, light grey geometric shapes. On the left, there is a vertical bar. In the center, a vertical bar is partially overlaid by a horizontal bar. On the right, a large, curved shape resembling a thick arc or a partial circle is visible. The text is centered in the white space between these shapes.

**ARTE E CULTURA
EM TEMPOS DE
DITADURA E
REDEMOCRATIZAÇÃO**

As Trienais de Tapeçaria do MAM SP – de 1976 a 1982

Maria Isabel de Souza Gradim

Mestranda pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Bolsista Capes

RESUMO

Entre as décadas de 1960 e 1980 muitos artistas confeccionaram, e expuseram em museus de arte, obras que foram categorizadas enquanto tapeçaria. Este fato ocorreu com mais frequência neste momento do que em qualquer outro. Este período é apontado por vários autores como divisor de águas para a tapeçaria, além da tapeçaria houve outras produções artísticas que se utilizaram de materiais têxteis que se iniciaram neste momento. Acredita-se que a importância conferida a tal materialidade advenha das discussões travadas no interior do campo artístico do período. Escolheu-se como recorte as Trienais de Tapeçaria ocorridas no MAM SP entre 1976 e 1982. Antes de pensar o lugar que a tapeçaria e os materiais têxteis passaram a ganhar entre as décadas de 1960 e 1980, é preciso analisar o (não) lugar destes na história das artes visuais. Este (não) lugar por sua vez, está intimamente ligado às fronteiras entre arte e artesanato.

Palavras Chave: Tapeçaria; Exposições; Arte; Trienais de Tapeçaria do MAM

INTRODUÇÃO

Este artigo trata do objeto de pesquisa de mestrado da pesquisadora que se encontra em andamento. Desta maneira, é apresentado parte do projeto, focando na contextualização do tema. Iniciando com uma breve demonstração da ausência de prestígio da tapeçaria e dos demais têxteis na história da arte, seguindo para o debate artístico dos anos de 1960 a 1980, e finalizando com uma descrição embrionária dos dados sobre as Trienais de Tapeçaria propriamente ditas.

O (NÃO) LUGAR DOS TÊXTEIS NA HISTÓRIA DA ARTE

Antes de pensar o lugar que a tapeçaria e os materiais têxteis passam a ganhar entre as décadas de 1960 e 1980, é preciso analisar o (não) lugar destes na história das artes visuais¹. Este (não) lugar, por sua vez, está intimamente ligado às fronteiras entre arte e artesanato. Esta suposta dicotomia é muito abrangente e engloba várias questões sociais como classe, gênero etc. A relação de segregação entre arte e artesanato tem sua origem no rompimento entre belas-artes e artes aplicadas, disposição que teve início no renascimento. O projeto por trás desta disposição era elevar algumas artes às atividades então denominadas liberais, que eram caracterizadas pela natureza eminentemente intelectual, enquanto outras (as artes aplicadas) passavam a ser vistas como estritamente manual, e seus produtores vistos como meros executores².

Segundo Pevsner³, essa nova disposição não foi implantada de maneira pacífica, mas fruto de séculos de brigas entre as guildas e as academias de arte. As academias de arte, que ainda são embrionárias até o século XVI, são um dos principais palcos dessas disputas. Retirar os pintores, e posteriormente os escultores do domínio das guildas e, portanto, modelo de educação medieval do artesão era fundamental para quem tinha como objetivo de elevar as artes que posteriormente serão denominadas como belas-artes e distingui-las das que eram vistas com exercício manual.

No período entre o renascimento e o século XVIII, no que diz respeito à tapeçaria em particular, o aspecto da classe tem grandes implicações. Durante a Idade Média havia uma notável independência dos tapeceiros. Já naquele momento existia a figura do cartunista, pessoa encarregada de desenhar os motivos da tapeçaria. Mas sua função consistia em riscar desenhos e indicar cores, confeccionando um modelo de base para a criação.

1. Entende-se por história das artes visuais neste projeto o recorte da história da arte ocidental.
2. SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, em: Proa - *Revista de Antropologia e Arte*. Ano 2, v.1, n. 2, nov. 2010.
3. PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

O tapeceiro, por sua vez, podia cortar detalhes e sugerir figuras^{4,5,6}. Com a nova disposição, a tapeçaria (considerada uma arte aplicada) passa a ser subordinada à pintura. Nos séculos XVII e XVIII, há uma proliferação de criações de manufaturas reais.

Apesar das ideias de Vasari serem concebidas na transição da Idade Média para o renascimento, a diferenciação por ele apontada foi agravada durante o século XVIII, com o desenvolvimento das academias de arte. Não por acaso, a reaproximação entre belas-artes e artes aplicadas ocorre no século seguinte, em parte como resistência a este agravamento.

Nos séculos XVIII e XIX, ao mesmo tempo em que as implicações da segregação entre belas-artes e artes aplicadas relacionadas à classe são questionadas, as implicações relacionadas ao gênero ao invés de ser questionadas são intensificadas e reinventadas.

No caso do gênero é preciso ressaltar que as artes domésticas⁷ tinham *status* ainda menor que as demais artes aplicadas. Nelas, o trabalho também era considerado manual e utilitário, mas, outro adjetivo relacionado à feminidade é somado para a desvalorização destas práticas; o decorativo. Nos ofícios têxteis, as mulheres muitas vezes estavam presentes. No caso do *art and craft movement*, a função delas era executar o trabalho propriamente dito, execução esta considerada hierarquicamente inferior.

Callen⁸ discute a divisão sexual do trabalho no interior do Art and Craft Movement. Segundo a autora o movimento foi radical de muitas maneiras, artríticas e sociais⁹ etc., porém reproduziu, reforçou e perpetuou a ideologia patriarcal vitoriana. O trabalho artístico (*artwork*) estava entre as poucas ocupações reconhecidas para a mulher vitoriana. Este reconhecimento tinha da ideia de ele ser uma extensão das realizações tradicionais femininas, e não ameaçava o papel designado como “natural” para a mulher vitoriana, pois não removia a mulher da esfera privada.

No início do século XX a famosa escola de *design* Bauhaus também é palco do (não) lugar dos têxteis na história da arte e do *design*. A proposta da escola passa pela revitalização das artes aplicadas, como um todo, abrindo a variedade de técnicas, inclusive nos têxteis. Apesar da proposta da revalidação das artes aplicadas como um todo, as modalidades dentro da escola tinham prestígios diferentes.

4. ANDRADE, Geraldo Edson de. *Aspectos da tapeçaria brasileira*. Rio de Janeiro. Antártica: Spala. Editora. 1977.
5. CÁURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Autora. 1985.
6. GABETTI, Margherita. *Tapeçarias. Renascimento e Barroco*. Lisboa: Editora Presença, 1989.
7. As artes domésticas eram vistas como emblema do sexo feminino, e como tal, julgado com um mero passatempo trivial. JACKSON, Suzan. *Exploring the Interface: Negotiating the boundaries between art and craft*. University of Tasmania, 2011.
8. CALLEN, Anthea. Sexual division of labor Em art and craft movement, *Woman's Art Journal*. Burnie. V. 5, n. 2 1984/1985.
9. Nesse sentido, as reflexões e ações de Jonh Ruskin são importantes. Ruskin foi um dos primeiros a criticar a desumanidade da condição dos artesãos. Sua pretensão era melhorar esta situação por meio de reformas sociais e rejeição do trabalho mecanizado, para ele o modo de produção medieval era o ideal.

A escola dividia-se em ateliês, os quais, por sua vez, ocupavam posições diversas de prestígio em seu interior. De um lado, estavam os ateliês mais nobres—aqueles considerados industriais, como os de vidro e de metais, nos quais os produtos eram modernos, feitos por *designers*, que englobavam os alunos da instituição; de outro lado estavam os ateliês mais marginalizados, cujo trabalho era mais manual e tradicional, como os de cerâmica e de tecelagem, considerados mais artesanais e apropriados para as artistas do sexo feminino¹⁰.

No caso específico do ateliê de tecelagem, além de ser um dos poucos acessíveis para as mulheres era quase que exclusivamente feminino, sendo algumas vezes chamado de classe das mulheres¹¹. Apesar desta dupla marginalização: têxteis são considerados inferiorizados por serem “trabalho de mulher”, mulheres são consideradas inferiorizadas e por isso os têxteis são adequados para elas; segundo Bernson¹² produção deste ateliê cujos, os nomes mais importantes são: Gunta Stölzl, Anni Albers e Trude Guermonprez, influenciou todo o design têxtil do século XX.

Por volta da década de 1940, o pintor francês Jean Lurçat iniciou a chamada “Nova Tapeçaria”. Esta tinha como principal diferença da tapeçaria tradicional o circuito. Eram tapeçarias feitas para circularem em galerias e museus de arte e serem compradas por colecionadores¹³. Inicialmente, Lurçat convida outros artistas, principalmente pintores franceses, na tentativa de renovar a tapeçaria, propondo nomes famosos para os cartões. Mas um critério conservador era mantido: a simples transição de elementos pictóricos para a tapeçaria¹⁴. Para tentar elevar a tapeçaria, Lurçat impulsiona um novo circuito, composto por galerias, associações e eventos.

O DEBATE ARTÍSTICO ENTRE OS ANOS DE 1960 E 1980

Após esse balanço histórico, veremos o lugar que a tapeçaria e os demais materiais têxteis ganham entre as décadas de 1960 a 1980. Segundo Archer¹⁵, na década de 1960 todas as ideias anteriores sobre arte são postas a prova, as obras desafiam a narrativa modernista

10. Ver WELTGE, Sigrid Wortmann *apud* SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*. Ano 2, v. 1, n. 2, nov. 2010, p.7.
11. DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. London: Taschen, 2001.
12. BERNSON, Julia E. *Weaving at the Bauhaus: Origins and influences*. Text 6910 Fall, Semester, 2003.
13. Segundo Cáurio (1985) Lurçat (com o estímulo de Denise Majorel e a ajuda de Madeleine David) funda em Paris o que talvez seja a primeira galeria de arte dedicada à tapeçaria, “La Demeure” em 1950; além de presidir a “Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie” (APCT), uma associação destinada de desenvolver uma dignidade para a tapeçaria; e como consequência deste movimento novos centros de produção foram fundados. Um exemplo destas consequências é exposição “Tapeçaria Francesa: da Idade Média aos nossos dias”, apresentada no Museu de Arte Moderna de Paris em 1946.
14. Ver CÁURIO, *op. cit.*, 1985.
15. ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

da história da arte. Esta narrativa, tanto para Danto¹⁶ quanto para Archer é concebida pelo crítico norte-americano Clemente Greenberg, e consiste em uma sucessão de estilos formais em constante progresso cujo ápice é o expressionismo abstrato na figura de Jackson Pollock. Para Danto, esta narrativa singular, pensada como única possibilidade de história da arte é constantemente desafiada a partir as décadas de 1960 em meados dos anos de 1980 não encontra mais o rumo.

Esse período é importantíssimo para a história das artes visuais, a ruptura dos cânones artísticos tradicionais é radicalizada, todos os materiais passam a ser possíveis como matéria-prima de obra de arte.

[...] não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do prestígio de ser imediatamente reconhecido como arte: a arte recente tem se utilizado não apenas de tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas e muitas outras coisas. [...]¹⁷

Archer também chama atenção para o impacto dos contextos sociais, políticos, as questões de identidade e da teoria feminista na arte durante a década de 1970. No início daquela década a relação entre gênero e história da arte começa a ser investigada¹⁸. Não coincidentemente, contemporâneos os questionamentos teóricos, artistas feministas começam a questionar estas hierarquias como problemática de sua própria obra plástica.

Since the 1970s there has been renewed interest in domestic craft. Today an increasing number of artists recognise the limitless potential in traditional craft techniques and materials. While there may always be prejudices, there has been a reassessment of what was traditionally considered 'women's work' and once again craft is enjoying a more eminent status. A reaction against *Pop Art's* preoccupation with the mass culture of consumerism, the craft renaissance of the 1970s resulted from historical and cultural research by feminists in an attempt to extricate the marginal and trivialised for consideration in mainstream art discourse and a desire to return to the virtuosity of the handmade. Judy Chicago's interdisciplinary *The Dinner Party* (1974-79) challenged established value systems and fuelled the art/craft debate. [...] (JACKSON, 2011 p. 7)

Já na década de 1960, mas principalmente a partir da década seguinte, numerosos artistas trabalham explorando e questionando as hierarquias entre arte e artesanato. A valorização de materiais artesanais na arte, tencionando estas hierarquias durante

16. DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odyssseus, 2006.

17. Ver ARCHER, *op.cit.*, p. IX.

18. CHADWICK, Witney. *Women, art and society*. London: Thames & Hudson, 2007.

o mesmo período, não foram de exclusividade dos têxteis. Howard Becker¹⁹ é um dos autores que discute a relação entre arte e artesanato nesses decênios. Para ele, o mundo do artesanato pode ser dividido em três segmentos: o dos artesões comuns, o dos artistas-artesões, e os dos artistas que usam o artesanato para fazer arte. Os questionamentos feministas em que a relação entre arte e artesanato tem como emblema o movimento de arte feminista norte-americano liderado por Judy Chicago e Miriam Shapiro²⁰.

Essas transformações viabilizaram a utilização de materiais têxteis em obras de arte. Este uso, por sua vez, não se deu de maneira homogênea, assim podemos destacar: obras que refletem sobre o limite de arte e não arte²¹, obras que questionam as hierarquias entre arte e artesanato, como já vista anteriormente, e obras que propõem os materiais como meio de experimentação.

No caso específico da tapeçaria, as Bienais de Tapeçaria de Lausanne são fundamentais para as transformações em curso. Elas aconteceram entre 1962 e 1995, e são as principais incubadoras das experiências artísticas categorizadas como tapeçaria²², assim, como o principal evento mundial da modalidade artística. Já em 1961, Jean Lurçat funda na cidade suíça de Lausanne, juntamente com o diretor do museu de artes decorativas da cidade, Pierre Pauli, o Citam (Centro de Tapeçaria Antiga e Moderna) que promoveu estas Bienais^{23,24}.

The Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne – or ICAMT – came into being in 1961. Jean Lurçat chose Lausanne as the centre and Pierre Pauli ran the exhibition in its Musée cantonal des Beaux-Arts. [...] (p. 28²⁵)

As Bienais nasceram a partir do Citam – Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna, fundada por Jean Lurçat em 1961, cujo objetivo era ser um centro de estudos

19. BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. 25th anniversary ed. Berkeley: University of California Press, 2008.
20. A ideia central do movimento é a subversão do cânone, usando modalidades antes desprezadas como “essencial da feminilidade” como meio de criticar o discurso dominante. Esta subversão tem como objetivo a revalorização das práticas tradicionais vistas como domésticas e não artísticas. (SIMIONI, *op. cit.*, 2010)
21. A partir dos anos de 1960 segundo Biazzi (2007), tem início a utilização dos têxteis como mais um material possível na arte, e surgem as primeiras obras tridimensionais com tecidos moles. Os conceitos de alguns movimentos, como a arte povera e a *junk art*, propiciam a utilização desses materiais. Entre os destaques desta tendência estão: Lucio Fontana, Javacheff Christo, Alberto Burri, Robert Rauschenberg, Claes Oldenber, Eva Hesse e Robert Morris.
22. No decorrer das Bienais de Tapeçaria de Lausanne, as obras pouco a pouco foram deixando de adequar a categoria tapeçaria. Durante algum tempo houve tentativas de ampliar a categoria para abarcar as obras em questão, mas novos termos foram criados, e *fiber art* é o mais utilizado hoje em dia.
23. Ver: CÁURIO, *op. cit.*, 1985; SANTANA, Hilda Teixeira Souto. *Arte têxtil brasileira bidimensional e tridimensional*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista, Unesp, São Paulo. 2004.
24. COTTON, Madame Giselle Eberhard. Les Biennales Internationales de la Tapisserie de Lausanne 1962-1995. Em: Actes du colloque La tapisserie hier et aujourd’hui, collection, Rencontres de l’École du Louvre, Paris, École de Louvre et l’auteur, 2011.
25. MATHISON, Fiona. *Tapestry in the Modern Day*, em: *Tapestry: A woven narrative*. London: Black Dog Publishing, 2011, pp. 20-64.

para os artistas interessados na arte da tapeçaria tão carente, e promover intercâmbios entre os diversos países por meio das famosas Bienais. [...]”²⁶.

Entre os destaques das Bienais estão: as obras fisicamente monumentais com linho colorido, apresentada pela polonesa Magdalena Abakanowicz em 1962, os trabalhos com fibras naturais e vegetais, da artista iugoslava Jagoda Buic apresentada em 1965, os Abakans, obras tecidas penduradas no teto, de 1967 também de Magdalena Abakanowicz.

As Bienais de Tapeçaria de Lausanne são as primeiras a abrir espaço para esse tipo de obra, a partir delas, durante esse período, inúmeras outras exposições dedicadas especificamente à tapeçaria, ou há alguma outra nomenclatura para arte feita com este tipo de materiais começaram a ocorrer, incluindo Bienais e Trienais. As Trienais de Tapeçaria da Polônia, por exemplo, continuam ocorrendo nos dias de hoje.

There were various important exhibitions during the 1970s to showcase the developments in fiber art; some were even accompanied by a symposium or publication. Together they were instrumental in launching and disseminating the fiber art movement. To just name a few, there were: the Wall Hangings show at MoMA in 1969; Forms in Fiber in 1970 held at the Art Institute of Chicago; Deliberate Entanglement in 1971 which began at UCLA and traveled; Sculpture in Fiber in 1973 at the Museum of Contemporary Craft; Fiberworks in 1977 at the Cleveland Museum; and Diverse Directions: The Fiber Arts, Museum of Art, Washington State University in 1978. Thus, fiber art made its way slowly into the realm of high art, although still marginalized. The art world continued to associate fiber with decorative craft or women’s work or traditional craft techniques rather than seeing its new value for artistic expression²⁷.

Por essa ocasião, uma intensa movimentação já se havia formado em torno da artêxtil: em todo o mundo criavam galerias e eventos especializados, inspirados diretamente nas Bienais de Lausanne – como a Trienal de Lodz polonesa (1975) – ou nascida com contraposição a elas – como a promissora Bienal dos Minitêxteis londrina (1974), a primeira a questionar a vinculação automática de “expressão monumental” às criações tecidas. Cada país criava seu evento nacional, como o próprio Brasil, com a “I Mostra de Tapeçaria Brasileira” da Fundação Armando Álvares Penteado (1974, SP). (CÁURIO, 1985)

Magdalena Abakanowicz e Jagoda Buic, ambas, destaques nas Bienais de Lausanne, participaram das Bienais de São Paulo. Sobre a participação de Abakanowicz na VIII bienal de São Paulo em 1965 Amarante diz “A polonesa Magdalena Abakanowicz propôs mudança radical na tapeçaria tornando-a tridimensional”²⁸ e “A tapeçaria sofreu forte impacto depois que a polonesa Magdalena Abakanowicz expôs a instalação *As costas*”. Dez anos mais tarde (1975) Jagoda Buic é premiada na Bienal de São Paulo.

26. Ver SANTANA, *op. cit.* 2004, pp. 119-120.

27. TWIST, Rebecca. *Fiber arts now*. Forest Grove: Pacific University Library, 2012, p. 14.

28. AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951-1987.S.L.*: Projeto. 1989, pp. 146 e 149.

A 13ª edição, por exemplo, atribuiu o Grande Prêmio para a tapeceira iugoslava Jagoda Buic. A premiação aconteceu dez anos depois no impacto da escola polonesa de tapeçaria, na 8ª edição, liderada por Magdalena Abakanowicz,[...]. O sucesso de Abakanowicz levou alguns dos tapeceiros brasileiros para a Polônia e atraiu muitos artistas para esse suporte. Já nesta época, a tapeçaria se libertara dos limites do chão e da parede, transformando-se em objeto.

AS TRIENAS DE TAPEÇARIA DO MAM SP – DE 1976 A 1982

No ano seguinte à premiação de Jagoda Buic, o Museu de Arte Moderna de São Paulo faz a primeira das três Trienas de Tapeçaria. Estas ocorreram entre 1976 e 1982. Abaixo quadro com informação sobre a comissão organizadora e o júri de seleção e premiação das exposições.

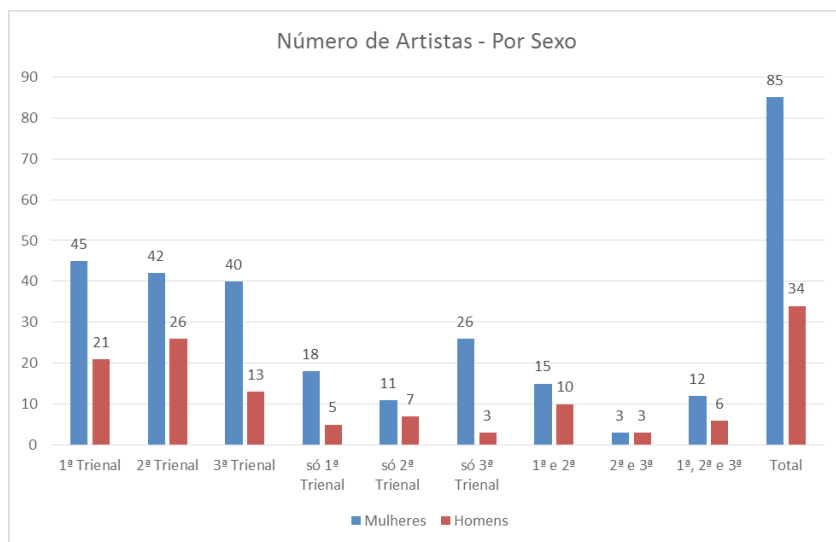
Trienas				
	1º (1976)	2º (1979)	3º (1982)	
Comissão Organizadora	Sem informação de curador, comissão organizadora ou Júri. Comissão de arte no MAM na Epoca: Paulo Mendes de Alemida, Arthur Octavio C. Pacheco, Dina Lopes Coelho Luís MArtins	Arthur Octavio C. Pacheco, Dina Lopes Coelho, Flavio P. de Almeida, Jose Nemirovsky e Noberto Nicola	Evan Soban, Juan Ojea, Norberto Nicola	Carlos Salvador, Maria Helena de L. dos Santos, Sema Petraghani
Júri de Seleção e Premiação				Nicolas Vlavianos, Alberto, Beuttenmiller e Odetto Guersoni

Fonte: Catálogos das Trienas de Tapeçaria. Elaboração: Autora

Somando as três edições, houve a participação de 119 artistas. Destes, 18 artistas participaram das três edições, 69 participaram apenas de uma edição, 32 participaram de duas das edições.

Também podemos observar, a partir do gráfico abaixo, que as artistas mulheres são muito mais numerosas do que os artistas homens. Não só no total, mas também por edição, entres os artistas que participaram de apenas uma edição, dos que participaram

da primeira e da segunda edição, e dos que participaram das três edições. Apenas em relação aos que participaram da segunda e da terceira edição é que os números se igualam, três mulheres e três homens.



Fonte: Catálogos das Trienais de Tapeçaria. Elaboração: Autora

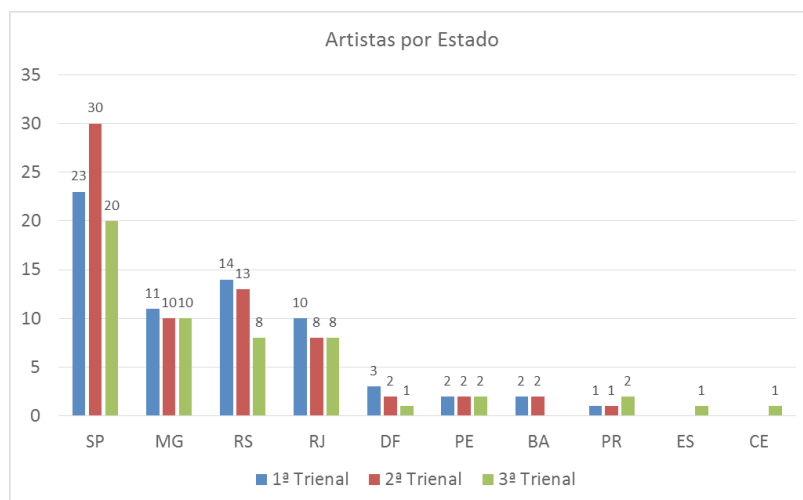
A participação de uma maior quantidade de mulheres artistas a partir dos anos de 1960 no cenário brasileiro também foi verificada por Durand (1989)²⁹, segundo o autor os avanços da educação infantil, no qual inclui exercícios “artísticos” fomentou a aproximação de mães com materiais empregados nas artes visuais, propagando de forma indireta um amadorismo artístico entre mulheres. Apesar dos materiais empregados na tapeçaria serem distintos dos comumente empregados nas artes visuais pode haver relação entre o crescimento do amadorismo artístico na pintura e na tapeçaria.

Artistas residentes em dez estados e entre brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil. Os estrangeiros totalizavam 15 artistas, 4 argentinos, 3 franceses, 2 romenos, duas alemãs, um suíço, um italiano, uma artista da Ilha da Madeira, e um egípcio. Na época das trienais estes se concentravam sua residência entre os estados de São Paulo, com 8, e Rio de Janeiro com 5.

Entre os estados com mais artistas residentes estão: São Paulo com 46, Minas Gerais com 23, Rio Grande do Sul com 20 e Rio de Janeiro com 17. São Paulo é o estado com mais artistas residentes participando em cada uma das três edições. O número de artistas

29. DURAND, José C. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

residentes em Minas Gerais, e no Rio de Janeiro, varia pouco entre as três edições, sendo os de Minas Gerais um pouco mais numerosos. Os artistas residentes no Rio Grande do Sul caem a cada edição. Entre os 18 que participaram das três edições 6 residiam em São Paulo, 5 no Rio Grande do Sul, 3 no Rio de Janeiro, 1 em Minas Gerais, 1 no Paraná, 1 em Pernambuco, e 1 no Distrito Federal.



Fonte: Catálogos das Trienais de Tapeçaria. Elaboração: Autora

Na primeira edição, cada artista expôs entre uma e cinco obras; nas edições seguintes, o número de obras expostas por artista variou de uma a três. Em todas as edições há obras feitas em conjunto por mais de um artista, apesar de ser um número pequeno de obras, sete na primeira e dois em cada uma das outras edições.

Nas três edições das trienais houve premiação. Foram quatorze artistas premiados, sendo que um, Fernando Manoel, recebeu o prêmio de menção especial em duas edições. Cada edição teve um 1º prêmio, apenas a primeira edição teve prêmio revelação, nas primeiras duas edições teve menção honrosa, nas últimas, duas tiveram menção especial, e apenas a última teve menção do júri. Dos quatorze artistas premiados dez eram mulheres, seis residiam no estado de São Paulo, e seis participaram das três edições. Todos os três artistas que receberam o 1º prêmio em cada uma das três edições, participaram das três trienais.

Edição	Nome do artista	Participação			Ano de Nascimento	Estado de Residência	Prêmio
		1º	2º	3º			
1ª	Jacques Douche	5	3	2	1921	SP	1º Prêmio
	Berenice Gorini	4	3		1941	RS	Prêmio Revelação
	Bia Vasconcelos	3	3	3	1946	RJ	Menção Honrosa
	Luis Pedroso D'horta	5	3		1941	SP	
2ª	Liciê Husnche	2	3	2	1924	RS	1º Prêmio
	Clemente Hungria		3	3	1956	SP	Menção Honrosal
	Heloisa Braun		3	2	1930	RJ	
	Suzana Lima		3	3	1942	SP	
	Maria Thereza Camargo	5	3	3	1928	SP	Menção Honrosa
2ª e 3ª	Fernando Manoel	3	3	3	1940	MG	
3ª	Salome Berryman	5	2	3	1936	DF	1º Prêmio
	Vivian Silva			3	1945	RJ	Menção Especial
	Erica Turk			2	1915	RS	Menção do Juri
	ME (Maria Eugênia Fonatana)			3	1954	SP	

Fonte: Catálogos das Trienais de Tapeçaria. Elaboração: Autora.

É preciso levar em consideração que as Trienais ocorreram no MAM SP. O período das exposições foi posterior à doação do primeiro acervo do museu para o MAC USP em 1963, e da consequente luta de alguns diretores pelo museu até 1967. Entre 1968 e 1982 o museu estava reformulando seu acervo, partindo em grande parte de doações, além disso,

uma das estratégias criadas foi uma série de exposições periódicas como os Panoramas da Arte Brasileira, a I Trienal de Fotografia (1980), I Quadrienal de Fotografia (1985), I Quadrienal de Propaganda e as três Trienais de Tapeçaria para ampliar a coleção, pois várias vezes artistas participantes destas exposições doavam algumas obras ao museu³⁰.

Também não podemos esquecer que quando ocorreram as trienais o Brasil estava sob o regime da Ditadura Militar. Renato Ortiz (1986)³¹ analisa a relação entre a Ditadura Militar e a cultura. O autor ressalta que o estado autoritário não se volta exclusivamente para a repressão no que diz respeito à cultura, ele também possui um lado mais ativo que constitui uma base para as atividades desenvolvidas pelo estado. Em 1975, um ano antes da I Trienal de Tapeçaria, é elaborado o Plano Nacional de Cultura e a Funarte é criada.

A tapeçaria e os têxteis com vimos são muitas vezes vistos vinculados ao artesanato, e este por sua vez podem ser vistos com parte da cultura popular. Segundo Ortiz (1986), o processo de mercantilização da cultura popular também tem relação com a política do turismo no governo militar. Para o autor, o conceito de mestiçagem tem duplo sentido neste período histórico. A questão nacional: Brasil como resultado da fusão de três raças e noção de heterogeneidade sublinhada pelo aspecto da diversidade. O problema da ideia de pluralidade é a ideologia da harmonia encoberta nela. Assim os antagonismos e os conflitos da sociedade não abarcados. Desta maneira é interessante olhar com mais cuidado, tanto se durante as trienais uma ideia de brasilidade é reivindicada, quanto para as públicas culturais em vigor momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE, Leonor. As bienais de São Paulo, 1951-1987. [S.l.]: Projeto, 1989.

ANDRADE, Geraldo Edson de. *Aspectos da tapeçaria brasileira*. Rio de Janeiro: Spala. Editora, 1977.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BECKER, Horward Saul. *Art worlds*. 25th anniversary ed., Berkeley: University of California Press, 2008. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=tPAWskYszocC&printsec=frontcover&dq=art+worlds&hl=pt-BR&sa=X&ei=uZyvUZbTJIPV0gHJg4DoBQ&ved=0CDIQ6AEwAA#> acesso em: 5 jun. 2013

BECKER, Horward Saul. Mundos artísticos e tipos sociais In: VELHO, Gilberto (org.), *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar. 1977

30. Informações sobre o MAM nesse período têm como fonte CHIARELLI, Tadeu (Ed.). *Museu de arte moderna de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1998.

31. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERNSON, Julia E. *Weaving at the Bauhaus: Origins and influences. Text 6910, Fall, Semester, 2003*

BIAZZI, Maria Antonieta Cicuto de & FORTES, Hugo (Orient.). *A materialidade do tecido na arte contemporânea*. São Paulo: [s.n.], 2007.

CALLEN, Anthea. *Sexual Division of labor in art and craft movement. Woman's Art Journal*. V. 5, n. 2 1984/1985 pp. 1-6 Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1357958?uid=3737664&uid=2129&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102076811423>. Acesso em 5 jun. 2013.

CÁURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Autora. 1985.

CHADWICK, Witney. *Women, art and society*. London: Thames & Hudson, 2007.

COTTON, Madame Giselle Eberhard. Les Biennales Internationales de la Tapisserie de Lausanne 1962-1995. IN: *Actes du colloque La tapisserie hier et aujourd'hui, collection*. Rencontres de l'École du Louvre. Paris. École de Louvre et l'auteur. 2011 Disponível em: <http://www.lausanne.ch/ville-culturelle/histoire-et-patrimoine/archivescommunales/open-archives/biennales-de-la-tapisseriecitam/extrasArea/0/links/01/linkBinary/Histoire-biennales-giselle-eberhard.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2013

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Tradução de Magdalena Droste. London: Taschen, 2001

DURAND, José C. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

GABETTI, Margherita. *Tapeçarias. Renascimento e Barroco*. Lisboa: Editora Presença. 1989.

JACKSON, Suzan. Exploring the interface: negotiating the boundaries between art and craft. Bernie: University of Tasmania, 2011.

MATHISON, Fiona. Tapestry in the Modern Day. In: *Tapestry: A woven narrative*. London: Black Dog Publishing, 2011, pp. 20-64.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo. Companhia das Letras. 2005.

SANTANA, Hilda Teixeira Souto. *Arte têxtil brasileira bidimensional e tridimensional*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista, Unesp. São Paulo. 2004

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte*. Ano 2, v. 1, n. 2, nov. 2010.

SIMIONI, A. P. C. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB* n 45, pp. 87-106, set 2007.

TWIST, Rebecca. *Fiber arts now*. Forest Grove: Pacific University Library. 2012. Disponível em: <http://shelleysocolofsky.com/wp-content/uploads/2012/05/Fiber-ArtsNow-Exhibition-Catalog1.pdf>. Acesso em 5 jun. 2013

WELTGE, Sigrid Wortmann. *Women's work. Textile art from the Bauhaus*. London: Thames and Hudson, 1993.

Milton Nascimento entre o sertão e a cidade

Vinícius José Fecchio Gualdo

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

Os álbuns *Minas* (EMI - Odeon – 1975) e *Geraes* (EMI - Odeon – 1976), apesar de lançados separadamente, constituem-se como um “álbum duplo”. A proposta dessa comunicação é se debruçar sobre essa contradição constitutiva entre os dois LPs, na tentativa de mostrar quais os elementos composicionais que sustentam essa união.

Palavras-chave: Milton Nascimento; canção popular-comercial; Minas (1975); Geraes (1976).

INTRODUÇÃO

Como apontado por diversos trabalhos sobre a obra de Milton Nascimento, os álbuns *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), apesar de lançados separadamente, constituem-se como um “álbum duplo”. O intuito dessa comunicação é objetificar os elementos musicais e poéticos, presentes nos fonogramas, que instauram essa contradição entre os discos: na mesma medida, são e não são um “álbum duplo”.

CONTEXTO

A primeira metade da década de 1970 é marcada por importantes marcos no que se refere à canção popular de mercado. De um lado, há trabalhos que giram em torno das inovações estéticas propostas pela Tropicália, como o experimentalismo de Caetano Veloso (*Araça Azul*, 1973) e a presença do *rock* do grupo Secos e Molhados²

De outro lado, surge uma “redescoberta” – para a indústria do disco – do samba e de uma tradição africana que se firmou no Brasil, seja com a gravação em estúdios de nomes ligados, cada qual ao seu modo, ao universo afro, como Cartola³ e Clementina de Jesus⁴; seja com a consolidação de uma geração de novos sambistas: Paulinho da Viola, em 1975, estava no seu sétimo álbum de estúdio e João Nogueira grava seus primeiros discos no início da década⁵.

Há, ainda, produções que reelaboram materiais estéticos advindos de práticas de tradição oral, dando-lhe outra roupagem. O trabalho de Edu Lobo⁶ e Tom Jobim⁷ expressam bem essa vertente.

Outro fator de impacto na produção de canções nessa época diz respeito à censura militar, principalmente pós AI-5, mas que já atuava nos meios culturais desde o início do golpe, como atesta a destruição do prédio da UNE em 1964⁸. Apesar dos principais nomes ligados à MPB terem encerrado seus exílios no início da década de 1970, a censura

1. NUNES, T. G. A. *A sonoridade específica do clube da esquina*, p. 40.; OLIVEIRA, R. F. *Mil tons de Minas*, p. 80; GARCIA, L. H. A. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer*, p. 41; DINIZ, S. C. “*Nuvem cigana*”, p. 133; VILELA, I. “Nada ficou como antes”, p. 26.
2. (*Secos e Molhados*, v. 1 e 2, 1973 e 1974)
3. *Cartola*, 1974.
4. *Clementina de Jesus*, 1969.
5. *Paulinho da Viola*, 1975; *João Nogueira*, 1972.
6. *Cantiga de longe*, 1970.
7. *Matita Peré*, 1973.
8. Cf. PORTILHO, A. Memórias de conflito: usos políticos do passado e reparação na União Nacional dos Estudantes.

às suas obras persistia: *Sinal Fechado* (1974) de Chico Buarque serve como documento de época, visto que neste ele “escolheu” gravar apenas canções de outros compositores⁹.

Nessa época, a economia brasileira vivia o chamado “milagre econômico”, pacote de medidas que elevou o PIB a juros relativamente baixos, potencializando o consumo da classe média. Se, de um lado, houve o adensamento do parque industrial, por outro, apresentou uma intensificação da concentração de renda e um descaso com programas de cunho social, como nas áreas da saúde e educação.

As incoerências entre crescimento econômico e incremento das desigualdades sociais, tornaram-se gritantes após a crise internacional de petróleo de 1973, cujo impacto na economia brasileira foi significativo – na época, o país importava 80% de seu consumo. Em um quadro de censura, elevação da inflação, dívida externa em crescimento e intensificação das desigualdades sociais, “a maioria dos trabalhadores começava a sentir nos bolsos o peso daquela sangria”¹⁰.

Um último aspecto essencial para o mapeamento do contexto, no qual despontam os discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), é a consolidação da indústria fonográfica no país. Entre o final dos anos de 1960 até meados da década seguinte, ocorre uma brusca mudança no mercado da canção: seja em número de vendas – houve um “crescimento médio de 400% nas vendas de discos, entre 1965 e 1972”¹¹ – seja na mudança da mentalidade empresarial, com a instauração das Majors. “A produção de discos em uma linha de montagem era realidade no Brasil dos anos 1970”¹².

A obra de Milton Nascimento esbarra nos pontos levantados. O primeiro disco da década de 1970, Milton (1970), apresenta faixas ligadas ao rock (“Para Lennon e McCartney”), à redimensionalização do tradicional (“Pai grande”). A bossa-nova (“A felicidade”) e os ritmos africanos (“Maria, três filhos”) também têm seu lugar. A repressão militar foi igualmente dura: *Milagre dos peixes* (1973) teve as letras censuradas em metade de suas faixas¹³.

Por outro lado, a presença de Milton Nascimento nas listas dos álbuns mais vendidos foi gradativamente aumentando: “No caso do LP *Minas*, se comparado aos discos anteriores, ele alcançou um elevado número de cópias vendidas, contribuindo para que se estabelecesse uma guinada na carreira de Milton”¹⁴.

9. “A aprovação dos censores talvez aclarasse, pelo menos parcialmente, o quadro profissional enfrentado pelo compositor nos últimos anos: [...] ‘Sinal Fechado’, trouxera apenas músicas de outros compositores” Em: CHRYSÓSTOMO, A. O compositor de “Construção”. Na realidade, a canção “Acorda amor” é a única feita pelo próprio Chico Buarque, mas sob o heterônimo de Julinho de Adelaide. Cf. <http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm>

10. REIS FILHO, D. A. *Ditadura e democracia no Brasil*, p. 123.

11. DIAS, M. T. *Os donos da voz*, p. 58

12. *Idem*, p. 69.

13. Cf. GARCIA, L. H. A. *op. cit.*, pp. 139-140

14. DINIZ, S. C. *Op. cit.*, p. 95. Segundo os dados levantados pela mesma pesquisadora: “o LP *Minas*, assim como sua formação em fita-cassete (que representava uma opção de consumo mais barata), oscilou entre os primeiros dez e vinte discos mais vendidos nos anos de 1975/1976, cf. *idem*, dez. 1975; e jan.-maio 1976”. *Idem*, p. 95

Vê-se: O disco *Minas* (1975) é o álbum que expande a presença de Milton Nascimento, projeção antes circunscrita a um pequeno público e a crítica especializadas. O projeto subsequente, *Geraes* (1976), consolida essa posição¹⁵.

4. O ÁLBUM “DUPLO” MINAS-GERAES.

Minas e Geraes, apesar de lançados separadamente – o que implica os dois não formarem um disco duplo, no sentido estrito do termo – apresentam diversas aproximações. A mais evidente “está no título que juntos formam a palavra que dá nome ao estado de Minas Gerais”¹⁶. Exterior, portanto, ao *corpus* das músicas: a referência a um objeto comum e externo que se apresenta como polo aglutinador. Sendo assim, os dois álbuns mantêm suas diferenças estéticas, mostram-se como distintos. Teríamos como que uma sobreposição de pontos de vista.

Uma primeira audição corrobora essa tese. Todas as faixas do LP *Minas* são permeadas por algo que poderíamos chamar de *linguagem da experimentação e/ou inovação*: pela insistência nos sons eletrônicos (guitarra e piano elétrico), na presença de seções contrastantes, no jogo das citações (“Paula e Bebeto” é citada três vezes antes de ser executada), na utilização de compassos pouco usuais à música popular (“Saudades dos aviões da Panair” tem sua parte A organizada em compasso quinário), na sobreposição timbrística (o vocalize de “Beijo Partido”, no qual sax e voz realizam a mesma frase ao mesmo tempo), na sobreposição de trechos musicais em tonalidades e andamentos distintos (logo nos primeiros compassos do disco, na música “Minas”).

Até mesmo a aparentemente despretensiosa “Paulo e Bebeto” apresenta elementos composicionais considerados “modernos”, como a polirritmia que se estabelece “entre melodia, claves assimétricas e a quadratura gerada pela harmonia”¹⁷. “Trastevere” chega ao limite da forma canção¹⁸.

No âmbito da letra¹⁹, pode-se notar uma gradativa mudança do foco narrativo. Narrada em primeira pessoa, “Fé cega, faça amolda” apresenta uma ação de embate; a canção subsequente, “Beijo Partido”, também articulada em primeira pessoa, coloca o eu lírico frente a outra pessoa, cuja rejeição o leva a loucura. “Saudades dos aviões da Panair”

15. “A partir do disco *Geraes* (1976), Milton passou a ser um sucesso nacional, vendendo acima de cem mil cópias”. Em: GARCIA, L. H. A. *Op. cit.*, pp. 45-46.

16. NUNES, T. G. A. *Op. cit.* p. 40.

17. MOLINA, S. A. *A composição de música popular cantada*, p. 137. Sobre a clave assimétrica presente em “Paulo e Bebeto” Cf. Idem, pp. 129-130.

18. “O conceito de melodia, harmonia e ritmo teve seu rompimento total na canção ‘Trastevere’, de Milton e Ronaldo Bastos. [...] A Nuvem sonora criada se aproxima mais do impressionismo na medida em que cria uma ambiência que agasalha a canção. O psicodelismo presente no *rock* ocupa seu lugar na música do Clube da Esquina”. Em: VILELA, I. Artigo citado, p. 24.

19. Que apresentamos de maneira separada para facilitar a exposição, reforçando a inseparabilidade do par letra-música na efetividade da canção. Cf. TATIT, L. *O cancionista*. Em especial o capítulo “Dicção do cancionista”.

inicia-se pela fala do sujeito e em uma expansão gradativa atinge um grupo de pessoas, depois a rua, a cidade, silenciando-se no que extrapola os seus limites. Vazio prontamente preenchido pela canção que encerra o lado A, “Gran circo”. Tomando o circo como metáfora social, o narrador compara um picadeiro à humanidade, no qual a festa vira fome, loucura, miséria.

Essa atmosfera de decadência mantém-se no lado B: a destruição da estrada de ferro (“Ponta de Areia”), a não comunicação entre pai e filho na modernidade cidadina (“Trastevere”), a incomunicabilidade e a separação amorosa (“Idolatrada” e “Paula e Beбето”, respectivamente) e a referência ao ouro, que de sinal de esperança e progresso converte-se em sangue e veneno (“Simples”).

Há ao menos duas referências claras a ações destrutivas proferidas pela ditadura militar, a desativação da Estrada de Ferro Bahia-Minas e a cassação das concessões de linhas aéreas da “Panair do Brasil”²⁰.

Nos campos dos *Geraes*, o circuito é outro. Desde a abertura o referencial que se coloca são relações usualmente identificadas ao *rural* e/ou *tradicional*. Quer olhemos as relações humanas, em termos de experiências (“Fazenda”); quer orbitemos sob a sonoridade (“Calix Bento”, p. ex.)

Ao contrário do disco anterior, neste, a atmosfera é pautada por arranjos mais tradicionais, o que não implica serem simplórios: a ambientação sonora é permeada por contracantos, geralmente executados por instrumentos ligados ao campo, como a viola caipira, o charango e a sanfona. Para ser exato, metade das faixas apresentam, em sua orquestração, ou charango ou a viola²¹. Elementos que remetem ora à *moda de viola*, canção rural típica da região centro-oeste brasileira, ora a *música andina*, cujo representante maior é o charango.

Das seis músicas restantes, três participam de um contexto avesso à urbanidade: “Volver a lós 17”, por ser uma canção de Violeta Parra, remete a uma defesa do sujeito campesino²²; “A lua girou”, é uma adaptação do cancionero de tradição oral “da região de Beira-Rio, na Bahia”²³; e “Circo Marimbondo”, pelo ritmo, instrumentação, forma do canto e letra remonta aos batuques e danças de roda, com forte ligação à tradição africana.

Há, nesse universo sonoro, uma vivência rítmica associada a uma atmosfera grupal ou ritualística. Aspecto intimamente relacionado com os temas das canções. “Calix Bento”²⁴, exibe uma linha de percussão bem marcada que, uma vez unida ao coro, reconstitui um clima de procissão ou cortejo. Além disso, a letra apresenta uma forte influência

20. Cf. respectivamente, MARTINS, M. L. “Próxima ao rio, dentro da mata, da Ponta de Areia a Araçuaí” e SASAKI, Daniel Leb. Um caso que ninguém pode esquecer. *Revista ComCiência, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*, SBPC, ed. 21, de 10 fev. 2007.

21. Por ordem de aparecimento: “Fazenda”, “Calix bento”, “Carro de boi”, “Caldera”, “Promessas do sol”, “Minas Geraes”.

22. Cf. EPPLÉ, J. A. Violeta Parra: una memoria poético-musical, p. 1.

23. Ficha técnica do encarte do disco *Geraes*. Em. NASCIMENTO, M. *Geraes* (1976). p. 41.

24. Outra adaptação de uma canção de tradição oral brasileira, dessa vez da “Folia de Reis do norte de Minas.” Em: *Idem*, p. 39.

católica, sem, entretanto, nos levar à assepsia eclesiástica, visto que tanto o campo semântico quanto o arranjo remontam a uma experiência íntima com a natureza, não à transcendência divina. Atributos estético-sociais marcantes do congado mineiro²⁵.

No que tange às letras, as diferenças também são evidentes. Apesar de cinco das doze faixas do LP apresentarem um narrador em primeira pessoa, este não é marcado pelo signo do individual. Até mesmo “O que será (à flor da pele)”, cuja estrutura mais se aproxima de uma projeção lírica²⁶, é motivada pelo coletivo, que partindo da incessante insatisfação do sujeito avança até o social, como que bradando pela mudança²⁷.

Também no disco de 1976 ocorre uma remissão a atos repressivos do regime autoritário, no caso, o assassinato político do “estudante Edson Luiz, morto pela polícia em manifestação contra a ditadura²⁸. Novamente o horizonte é coletivo, dado que o mote não é somente a degradação do ato, mas a conclamação para a revolta.

Evidencia-se: as regiões das *Minas e dos Geraes* são bastante diferentes, quase opostas. Contudo: “na contracapa do LP Minas, de 1975 (e também na capa do LP Geraes do ano seguinte), há um desenho muito simples, quase infantil²⁹, com traços simples e concebido pelo próprio Milton Nascimento, “reconhecemos a geografia montanhosa de Minas, assim como a presença do trem de ferro, indicando a ligação entre o campo e a cidade³⁰. Sugere-se, então, uma ligação de outro tipo.

De fato, ao se ouvir o primeiro som do segundo disco, depara-se com o último do álbum anterior. O acorde que fecha é o mesmo que abre. Uma associação interna foi indicada³¹. O que rompe com a dualidade acima delineada. Uma audição atenta de “Fé cega, faca amolada” mostra que o violão, durante a parte A, realiza uma espécie de ostinato, cuja sonoridade traduz para o violão uma levada que lembra o pontilhar da viola. Esta canção, cidadã da cidade, traz em sua constituição traços do campo, Sem, com isso, perder as marcas urbanas: o ritmo da pandeirola (sequência de semicolcheias que acenam os tempos dois e quatro de cada compasso) e o contracanto, realizado pelo saxofone, são marcas distintivas do *pop-rock* anglo-estadunidense.

25. Sobre os instrumentos de percussão. Cf. LUCAS, Glaura. o ritual dos ritmos no congado mineiro dos arturos e do jatobá, p. 1. Sobre a peculiaridade. afrocatólica na fundamentação mítica do congado. Cf. NORONHA, Vânia. Reinado de Nossa Senhora do Rosário: a constituição de uma religiosidade mítica afrodescendente no Brasil. p. 274.

26. “A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática). [...] Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta.” Em. ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros, em: *O teatro épico*, 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 22-23

27. *O que será*: projeção para um futuro absoluto, para aquilo que só pode existir por enquanto na fantasia, mas de que os homens se nutrem para o seu enfrentamento com a realidade. Em: MENESES, A. B. *Desenho mágico e política em Chico Buarque*, p. 118.

28. OLIVEIRA, Rodrigo. F. *Op. cit.*, pp.88-89.

29. GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Op. cit.* p. 41.

30. OLIVEIRA, R. F. *Op. cit.* p. 112 (grifos nossos).

31. NUNES, T. G. A. *Op. cit.* p. 41. Cf. tb. VILELA, I. Artigo citado, p. 26

Em direção oposta, “O que será” é composta a partir de uma das características da bossa nova, tal como pode ser percebido em “Águas de março”: um motivo³² é elencado como núcleo articulador da canção, repetindo-se constantemente com pequenas alterações. Diferente desta, cujas variações são fundamentalmente rítmico-melódicas³³, naquela as alterações são essencialmente harmônico-melódicas. Esse motivo é transposto dez vezes ao longo do fonograma.

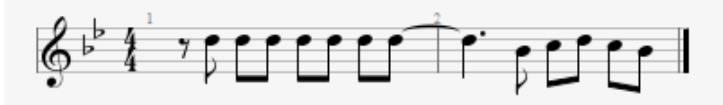


Fig. 2. Transcrição do motivo de “O que será”³⁴

Nesse sentido, há figuras que vivem nos dois discos. “Faca”, parte fundamental de “Fé cega”, reaparece em “Promessas do sol” (“Me cortaram o corpo à faca sem terminar”); a “praça vazia” de “Ponta de areia” ressurgiu como o palco da morte em “Menino”; o “circo”, em *Minas*, desponta como picadeiro da humanidade (“Gran circo”), enquanto nos *Geraes*, é o tablado no qual o Eu coletivo – objetivado na sobreposição das vozes – ganha voz de combate (“Circo Marimbondo”).

Desse modo, o que no primeiro momento surgia como uma oposição de contrários, ressignifica-se em união. *Minas* e *Geraes*, por suas construções, negam-se mutuamente, cada um põe a negação determinada do outro (campo-cidade, progresso-tradição, indivíduo-coletivo etc.); por outras palavras, a existência, enquanto unidade imediata de cada álbum, possibilita a autonomia relativa entre eles. Contudo, essa mesma negação unifica ambos, pois a significação de cada um só se efetiva na presença do seu contrário, somente a relação entre eles expressa o conteúdo das partes (*Minas* e *Geraes*) ao negá-las no todo, ou seja, na inseparabilidade desse “disco duplo”³⁵.

32. Sobre a definição de motivo cf. *The new Grove Dictionary of music & musicians*. Verbete “Motif”.

33. “Pode-se dizer que há um motivo inicial e uma variação principal que servem de base a todas as frases melódicas. A diferença entre uma frase e outra será sempre mais ou menos sutil, dado que todos os motivos são mais ou menos parecidos. Mas o número de variações derivadas da variação principal é relativamente alto, doze” GARCIA, W. A construção de “Águas de março”, *Revista di studi portoghesi e brasiliani*, 2009, p. 51.

34. Além das transposições melódicas, ocorrem cinco modulações harmônicas, fenômeno que implica alteração de tonalidade, como pode ser percebido na passagem dos compassos 40 para 41. Em: BUARQUE, C. *Songbook Chico Buarque*, produzido por Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999, v. 4, p. 166

35. “A relação imediata é a do todo e das partes: o conteúdo é o todo, e consiste nas partes (na forma) - no contrário de si mesmo. As partes são diversas umas das outras e são o [que é] autônomo. Mas só são partes em sua relação idêntica de umas com as outras, ou enquanto, tomadas em conjunto, constituem o todo. Mas o ‘em conjunto’ é o contrário e a negação da parte” Em: HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*, p. 255

APONTAMENTOS FINAIS

Retomando as contradições presentes no processo de modernização promulgado pela ditadura militar, coloca-se, no discurso construído pelos álbuns, a necessidade da manutenção de elementos supostamente arcaicos para a realização do chamado progresso, como uma característica essencial do processo histórico brasileiro. O dualismo é suplantado por uma relação antitética com ares de dialética.

Como visto, as práticas consideradas “tradicionais”, como a moda de viola, estão presentes – mesmo que resignificadas – no polo do “moderno”. Assim como práticas associadas ao “moderno” tais como procedimentos bossa-novísticos habitam no seio do considerado “antigo”³⁶.

Em suma, pensar a realidade, segundo as amarrações dos discos, em termos de arcaico e moderno em vez de camuflar a necessidade, historicamente constituída, entre a coexistência entre duas ordens produtivas distintas no Brasil, os coloca no sentido de que uma só existe por causa da outra, em ambas as direções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CHRYSÓSTOMO, Antônio. O compositor de *Construção*, pronto para novo voo, conta os problemas que enfrentou. *Revista Veja*. 28 outubro 1976. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_28_10_76.htm. Acesso em: 19 nov. 2014.

DIAS, Márcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

DINIZ, Sheyla Castro. *“Nuvem cigana”: a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB*. Dissertação de mestrado, Campinas, Unicamp, 2012.

36. “Longe de um crescente e acumulativo isolamento, há relações estruturais entre os dois setores que estão na lógica do tipo de expansão capitalista dos últimos trinta anos no Brasil. A tensão entre agricultura e indústria brasileira não se dá no nível das relações das forças produtivas, mas se dá ou se transfere para o nível interno das relações de produção tanto na indústria como na agricultura.” OLIVEIRA, F. Crítica à razão dualista: o ornitorrinco, p. 48. Agricultura, no contexto da citação, está vinculada a “padrão primitivo” (p. 45) e indústria a “setores de ‘ponta’” (p. 47). Sendo assim, na visão do autor, o desenvolvimento capitalista no Brasil, para se realizar, teve de manter o atrasado para que o moderno surgisse, pois no conjunto essa ligação entre os polos favoreceu a reprodução do capital.

EPPLE, Juan Armando A. Violeta Parra: una memoria poético-musical. In: Archivo Chile, web de estudos Miguel Enriquez Disponível em www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0066.pdf. Acesso em: set. 2013.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: O Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação de mestrado, Minas Gerais: UFMG, 2000.

GARCIA, Walter. "A construção de 'Águas de março'". *Revista di studi portoghesi e brasiliani*. Roma: Fabrizio Serra Editore, 2009.

HEGEL, G.W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio*. V. 1. A ciência da Lógica. São Paulo: Loyola, 1995.

LUCAS, Glaura. "O ritual dos ritmos no congado mineiro dos arturos e do jatobá". In: *Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música - Dossiê 500 anos de música no Brasil*. Salvador: Fundação Luís Eduardo Magalhães, 1999. (s.p.).

MARTINS, Marcos Lobato. "Próxima ao rio, dentro da mata, da Ponta de Areia a Araçuaí: a Bahia-Minas". In: *Anais do XIV Seminário sobre economia mineira*. Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional (Cedeplar). Diamantina, UFMG, 2010, s.p.

MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NASCIMENTO, M. *Minas* (1975). Abril Coleções. São Paulo: Ed. Abril, 2012 (Col. Milton Nascimento; v. 4)

. *Geraes* (1976). Abril Coleções. São Paulo: Ed. Abril, 2012 (Col. Milton Nascimento; v. 5)

MOLINA, Sergio Augusto. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. Tese de doutorado, São Paulo, USP, 2015.

NORONHA, Vânia. "Reinado de Nossa Senhora do Rosário: a constituição de uma religiosidade mítica afrodescendente no Brasil". *Revista Horizonte da PUC-Minas*. Belo Horizonte, v. 9, n. 21, pp. 268-283, abr.-jun. 2011

NUNES, Thais G. A. *A sonoridade específica do clube da esquina*. Dissertação de mestrado, Campinas, Unicamp, 2005

OLIVEIRA, Ângela da Silva. "Maracatu de baque-virado nos grupos paulistanos" In: *Anais do XI Congresso luso-brasileiro de ciências sociais: Diversidade e (des)igualdades*. Salvador, UFBA, 2011, s.p. Disponível em <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/site/anaiscomplementares>. Acesso em: 2nov. 2014)

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

OLIVEIRA, Rodrigo F. *Mil tons de Minas: Milton Nascimento e o clube da esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. Dissertação de mestrado, Uberlândia, UFU, 2006.

PORTILHO, Aline dos Santos. Memórias de conflito: usos políticos do passado e reparação na União Nacional dos Estudantes. *Anais do XIV Encontro regional de história da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: NUMEM, 2010, s.p. Disponível em <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/>. Acesso em: 1º nov. 2014.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ROSENFELD, A. "A teoria dos gêneros". In: *O teatro épico*. 4a ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 13-36.

SASAKI, Daniel Leb. Um caso que ninguém pode esquecer. *Revista ComCiência*, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico, SBPC, ed. 21, de 10 fev.2007.

TATTT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1997.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP, dossiê música brasileira*, n. 87, São Paulo, USP, set.-out.-nov. 2010, pp. 14-27.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC & MUSICIANS 2nd. England: Oxford Press, 2001. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/julinho.htm>. Acesso em: jun. 2015.

“Ditado Antigo” e outras histórias: memória e narrativa no disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*

Lucas Tadeu Marchezin

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

Este artigo pretende, a partir da análise da canção “Ditado Antigo”, compreender como os artistas envolvidos na construção do disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro* constroem uma narrativa histórica sobre o samba de São Paulo. Nesse sentido, ressaltamos a preocupação desses artistas em reforçar na obra a ligação entre o samba paulistano – um gênero de música popular urbana – e um conjunto de manifestações culturais afrocaipiras características do interior do estado de São Paulo. Tal processo nos parece uma estratégia para assinalar uma suposta origem rural para esse gênero, assim como um fator de distinção em relação a outros tipos de samba.

Palavras-chave: Samba; narrativa histórica; memória; rural.

No ano de 1974 a gravadora Chantecler lançou o disco *Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Esse disco tem sua origem em uma série de espetáculos realizados por esses quatro artistas entre os anos de 1970 e 1974.

Nossa proposta neste artigo é apresentar a análise de uma das canções do disco, “Ditado Antigo”. Essa canção faz parte do núcleo de faixas que apresenta a história e as canções de Toniquinho Batuqueiro. Ela é a segunda dentro de um universo de três dedicadas a ele no lado B do disco¹. Em nossa análise tomaremos como ponto de partida a fala de Plínio Marcos nessa faixa. Vale a pena ressaltar o fato de que ela se divide em dois núcleos, a história do Velho Silvério e a de seu neto, Toniquinho Batuqueiro.

Na faixa anterior, “De Pirapora a Barueri”, o avô é caracterizado pelo narrador como um festeiro renomado, morador de Pau Queimado, “[...] um lugar aqui do interior de São Paulo que só tem crioulo”, e um grande tocador de tambu³. A intervenção do narrador em “Ditado Antigo” parte exatamente desse ponto, retomando a relação do avô com as festas:

E o velho Silvério quando ia tocar tambu fazia questão de levar toda a família. Do filho mais velho, que era Zé Almofadão. [...] Até o neto caçula que era o Toniquinho. E todos tinham que ir de branco. O branco mais branco. O branco de anúncio de televisão. Na volta o velho Silvério ficava na porta. E o crioulo que não tivesse coberto de poeira vermelha não entrava em casa, porque era sinal que não tinha batucado e envergonhava a família⁴.

A festa constitui-se como mote para estabelecer uma relação entre o Velho Silvério e as gerações mais novas da família. Uma relação marcada pela autoridade, na medida em que impõe à família condições para frequentar tais eventos. Há aqui um compromisso de participar ativamente dos festejos, indicado pela sua postura de verificar se os familiares – ao fim da festa – estão com as roupas brancas cobertas de poeira vermelha. A roupa suja funciona como sinal de participação – o não cumprimento dessa regra é apresentado como motivo de vergonha para a família. O que está em jogo aqui é uma noção de aprendizagem que não dissocia o saber do fazer. Participar das festas, batucar, é uma forma não só de integração do grupo familiar, mas também um mecanismo de apropriação de

1. O disco possui ao todo treze faixas, sendo cinco canções compostas e interpretadas por Geraldo Filme, quatro por Zeca da Casa Verde, três por Toniquinho Batuqueiro e uma música instrumental creditada ao grupo Batuqueiros de Santa Isabel que acompanha os três sambistas no disco. Cabe ainda assinalar que todo o lado A é composto pelas canções de Geraldo Filme e o lado B pelas canções de Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e a música instrumental do grupo Batuqueiros de Vila Isabel.
2. MARCOS, Plínio. De Pirapora a Barueri. Em: MARCOS, Plínio *et al.* *Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 10.
3. “Tambu” é um tambor feito de tronco de madeira escavado e recoberto com pele animal em uma das extremidades e que possui forma cônica ou cilíndrica. MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o samba de bumbo ou samba rural paulista*, 2005 (Mestrado em Antropologia), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005, p. 22. No estado de São Paulo, seu uso está associado principalmente ao Batuque de Umbigada.
4. MARCOS, Plínio. “Ditado Antigo”. Em: _____ *et al. op. cit.*, faixa 11.

certa tradição oral⁵. A referência à poeira vermelha pode ser entendida também como um indício de que são festas realizadas em terreiros, o que reforça a ideia de se tratar de um ambiente rural. O narrador prossegue descrevendo as características do Velho Silvério, ressaltando seus poderes e conhecimentos:

O velho Silvério quando fazia macumba, na hora grande ele parava os atabaques só com os olhos. Ele olhava prum cacho de banana verde e o cacho madurava. O velho Silvério quando batia palma os tatus saíam da toca trazendo cachaça pra ele beber. Tem até uma cachaça com o nome de Tatzinho em homenagem ao velho Silvério⁶.

Há, nesse trecho, uma série de referências à cultura afro-brasileira e ao universo dos batuques de terreiro paulista⁷. Em primeiro lugar, destaca-se a referência aos tambores, por meio dos atabaques, e aos cultos afro-brasileiros, através da expressão “macumba”⁸. Dentro das manifestações religiosas afro-brasileiras, os tambores possuem grande

5. Podemos tomar como referência para esse processo de aprendizagem as considerações de Alberto Ikeda, Paulo Dias e Sérgio Carvalho, segundo os quais: “A música popular de tradição oral, associada quase sempre a outras formas de expressão, como a dança, o teatro, a improvisação poética, só adquire pleno significado no contexto da celebração coletiva. Assim, a festa popular é um dos ambientes por excelência dessa produção musical. É música interessada, como notou Mário de Andrade, na medida em que cumpre funções rituais ou festivas e não se destina unicamente a entreter uma plateia – ao contrário, a comunidade participa de maneira ativa dos eventos musicais”. IKEDA, Alberto; DIAS, Paulo e CARVALHO, Sérgio. Introdução. Em: _____; _____. *Cachuera! de música*. Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 20 nov. 2014.
6. MARCOS, Plínio. “Ditado Antigo”. Em: MARCOS, Plínio; *et al. Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Rio de Janeiro: Warner, 2011. 1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 11.
7. O termo “batuque de terreiro” é utilizado por Paulo Dias para designar as manifestações culturais que têm sua origem nos eventos com dança e música promovidos pelos escravos fixados na zona rural. Segundo o etnomusicólogo, “[...] as festas de terreiro realizadas nas folgas semanais e dias de feriados concentravam a vivência dos escravos enquanto grupo, já que no dia a dia eles trabalhavam dispersos no eito. Tudo acontecia africanamente por meio do canto e do corpo em movimento, ao som dos tambores. Era momento de louvar ancestrais, de atualizar a crônica da comunidade, de travar desafios capazes de amarrar com a força encantatória da palavra proferida. Os versos metafóricos entoados nessas rodas só ofereciam ao branco um sentido mais literal, inócuo [...]”: No estado de São Paulo, podem ser tomados como exemplo dos batuques de terreiro o Jongô e o Batuque de Umbigada. DIAS, Paulo. *Comunidades do tambor*. [s.l.]: Cachuera! Disponível em: <http://www.cachuera.org.br>. Acesso em: 30 nov. 2014.
8. O termo “macumba” possui uma série de significados e é bastante controverso. Seguimos aqui as considerações de Reginaldo Prandi: “Macumba [...] deve ter sido a designação local do culto aos orixás que teve o nome de candomblé na Bahia, de xangô na região que vai de Pernambuco a Sergipe, de tambor no Maranhão, de batuque no Rio Grande do Sul [...]”. Macumba que, de qualquer modo, nos levará ao surgimento da umbanda como religião independente no primeiro quartel deste século, mas que poderia ter sido perfeitamente denominada de candomblé, desde que se deixassem de lado os modelos dos candomblés nagôs da Bahia que monopolizaram a atenção dos pesquisadores desde 1890. De todo modo, macumba é o termo corrente usado em São Paulo, no Rio, no Nordeste, quando se faz referência às religiões de orixás. E é uma autodesignação

importância, na medida em que são considerados objetos sagrados. São os responsáveis por estabelecer o vínculo entre os homens e as divindades ou espíritos ancestrais⁹. O Velho Silvério é descrito como aquele que tem poder sobre os tambores, pois é capaz de com o olhar silenciá-los.

Outro exemplo é a referência à figura do tatu. Ela aparece em diversos pontos de jongo, assim como em deixas de samba de bumbo. Trata-se de uma imagem que remete aos espíritos ancestrais¹⁰. Mais uma vez são ressaltados os poderes do avô de Toniquinho Batuqueiro, pois ele é apresentado como um indivíduo capaz de invocá-los e servi-lo. Tem a mesma intenção a referência à capacidade de fazer um cacho de banana amadurecer. Nas entrevistas realizadas por Marcelo Manzatti para sua tese de mestrado sobre o samba de bumbo, encontra-se um relato muito semelhante:

Abílio — O meu irmão, ele sempre ia em festa lá, de amanhece. O Samba lá era muito bão. Lá dava um... faz nascê um cacho de banana. Prantava uma bananeira e já dava o cacho e o povo comia maduro que tinha.

Marcelo — Isso no Samba, lá?

Abílio — Esse Samba¹¹.

Na figura do Velho Silvério temos, portanto, a junção de uma série de elementos que remetem às tradições populares do interior de São Paulo, em especial àquelas ligadas à cultura afrocaipira. Por intermédio do avô, estabelece-se uma ligação entre tais conhecimentos e as gerações mais novas, como indica o narrador: “E aí, foi que toda a família

que já perdeu o sentido pejorativo, como pejorativo foi, na Bahia, o termo *candomblé*”. PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991, p. 45.

9. DIAS, Paulo. *Comunidades do Tambor*. [s.l.]: Cachuera! Disponível em: <http://www.cachuera.org.br>, acesso em: 30 nov. 2014.
10. O uso de metáforas é bastante recorrente nos chamados batuques de terreiro. Paulo Dias, ao analisar o jongo e o candombe, traça os seguintes comentários sobre o uso delas e o poder da palavra dentro das comunidades que praticam os batuques de terreiro: “[...] o uso de uma poética metafórica que se coloca bastante próxima da linguagem simbólica dos provérbios e das adivinhas, formas literárias da oralidade bastante correntes na África bantu. Por serem representações vivas da palavra dos ancestrais [...]. A utilização quotidiana de provérbios que fazem uso de recursos metafóricos foi registrada em fins do século XIX e início do XX em diferentes grupos etnolinguísticos [sic] na África Central Ocidental e Oriental... A habilidade em se expressar através de locuções proverbiais, metáforas e enigmas, cara aos guardiães das tradições orais na África, teria provavelmente informado, em terras de exílio, a poética dos terreiros e senzalas. Adaptada às estreitas condições de vida na escravidão, essa arte ganha novos significados, como por exemplo, a produção de duplo sentido atendendo à necessidade de comunicação cifrada entre cativos”. DIAS, Paulo. *Tradição e modernidade nas ingomas do sudeste: Jongo e Candombe*. [s.l.]: Cachuera! Disponível em: <http://www.cachuera.org.br>. Acesso em: 30 nov. 2014.
11. MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o samba de bumbo ou samba rural paulista*, 2005. (Mestrado em Antropologia), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005, p. 177.

aprendeu as mumunhas do tambu, do samba e de mil e um pagodes¹². Entre todos, é o neto, Toniquinho Batuqueiro, apontado como seu maior representante.

Mas um dia o Velho Silvério morreu e a família toda se dispersou. O neto caçula, o Toniquinho, veio pra São Paulo. Veio tentar a sorte na cidade grande. Queria ser engraxate da praça da Sé, mas os bons lugares dessa vida já estão todos sempre ocupados. Aí foi aquele entra não entra, entra não entra, entra não entra. Ele teve que mostrar que era neto do velho Silvério. Que era bom na pernada, bom na cabeçada, entrou na dentada e instalou a caixa dele ali, no pé do relógio da praça da Sé. E ganhou o apelido de ponteiro caído. Mas foi ali, engraxando bota de bacana e batucando na caixa que ele se criou e ficou sendo uma urutu de cruz na testa. Hoje Toniquinho Batuqueiro, um dos maiores batuqueiros do Brasil¹³.

Cabe apontar que essa passagem da história do Velho Silvério para a de Toniquinho Batuqueiro possui duas rupturas importantes. Primeiro, temos a morte do avô que implica a dissolução do núcleo familiar. Depois, a transferência do neto do interior para a capital, representando a passagem do universo rural para o urbano. Contudo, chama a atenção o fato de que sua afirmação na cidade se dá mediante a utilização dos conhecimentos apreendidos com seu avô. Segundo o narrador, Toniquinho: “[...] teve que mostrar que era neto do velho Silvério. Que era bom na pernada¹⁴”. Tal passagem é fundamental, pois indica um processo de ressignificação das tradições afrocaipiras no ambiente urbano, uma passagem dos batuques de terreiro para o samba.

O processo de caracterização das personagens, as rupturas indicadas e o processo de ressignificação que permeia a fala de Plínio Marcos são reiterados pelo acompanhamento musical. Junto à narração da história do Velho Silvério, temos a repetição da célula rítmica do afoxé, reproduzida no tamborim ao invés de em um atabaque ou outro tipo de tambor. O acompanhamento musical dura exatamente um minuto e dois segundos e, interrompido, permanece apenas a voz de Plínio Marcos. Esse corte coincide com a enunciação da palavra morte. A escolha do afoxé – ritmo muito presente nas religiões afro-brasileiras – reforça a caracterização da personagem como indivíduo dotado de conhecimento e poderes. Da mesma forma, a supressão repentina da música reitera a noção de ruptura causada pelo falecimento do Velho Silvério.

A ausência de acompanhamento musical prossegue, enquanto se inicia a história de Toniquinho Batuqueiro. Ele só será retomado em um minuto e quarenta segundos, com a entrada de um tamborim e um reco-reco. Trata-se, nesse caso, de um samba. Percebe-se, novamente, uma articulação entre o que se narra e a música, já que a entrada

12. MARCOS, Plínio. “Ditado Antigo”, em: MARCOS, Plínio *et al.* *Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Rio de Janeiro: Warner, 2011 (1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 11.)

13. *Idem, ibidem*.

14. *Idem, ibidem*.

dos instrumentos se dá exatamente no momento em que o narrador comenta sobre o batuque praticado na caixa de engraxate. Já apontamos o fato de que as músicas e composições realizadas pelos engraxates nas praças da cidade são consideradas como uma das matrizes do samba de São Paulo.

Feita a análise da intervenção do narrador, cabe agora voltarmos nossa atenção para a canção “Ditado Antigo”. Começemos pela análise da sua letra. Ela pode ser dividida, em linhas gerais, em duas estrofes e um refrão, sendo este último repetido sempre após cada uma das estrofes.

Mandei preparar o terreiro
Que já vem chegando o dia
Vou encorar meu pandeiro
Preparar pra folia

Refrão

Quando começar o pagode
Pego o pandeiro,
Caio na orgia
(duas vezes)
No dizer de minha avó
Sambador não tem valia
Samba nunca deu camisa,
Minha vó sempre dizia
Sambador não ganha nada
Dorme na calçada,
Não cuida da família

Refrão

Quando começar o pagode
Pego o pandeiro,
Caio na orgia¹⁵
(duas vezes)

Observando sua estrutura, percebe-se que o tema da canção está contido no refrão. As palavras “orgia” e “pagode” são, em muitos sambas, uma referência direta à festa¹⁶. É

15. MARCOS, Plínio. “Ditado Antigo”. Em: MARCOS, Plínio et al. *Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Rio de Janeiro: Warner, 2011 (1 CD. Reedição do LP gravado em 1974. Faixa 11.)
16. Cf. SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001; LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

justamente sobre esse mote que se estruturam tanto a quadra inicial quanto a estrofe após o refrão, nesse caso um hepteto. Mas, se ambas tem a festa como elemento comum, não se referem a ela da mesma forma. Na primeira estrofe, o eu lírico é um agente ativo e interessado nela, na medida em que prepara o espaço em que a festa ocorrerá e o instrumento para animá-la. Já na outra estrofe, parece haver uma réplica a essa postura, mas construída a partir de um conselho dado por um ente mais velho, a avó. A condenação da festa provém da constatação de que o samba não é capaz de prover as condições materiais necessárias para a sobrevivência. É dentro dessa chave que o sambista é considerado alguém sem valia, alguém que não possui um lar e que não dá o sustento à sua família. Está implícita nessa estrofe a oposição entre festa e trabalho. Outra característica que nos parece relevante é o fato de que a repetição do refrão, retomando o mote da canção, cria a sensação de que tanto a oposição será retomada, quanto a perspectiva de que um novo verso será cantando.

Os elementos aqui apresentados nos levam a tomar esse samba como representante de uma forma de composição ligada ao que Nei Lopes definiria como “cantoria”. Para o autor, a “[...] cantoria é arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada, praticada, em diversas modalidades, por poetas cantadores populares em todo o Brasil”¹⁷. A estrutura descrita com um refrão como mote e a construção de estrofes que dialogam entre si, em geral em tom de oposição, é característica dessa forma de composição. Suas bases estão na tradição oral popular, em especial nos desafios travados entre cantadores dos mais variados gêneros.

Seguindo as indicações do mesmo autor, é possível identificar outros elementos que apontam, na estrutura da letra, sua relação com a tradição oral¹⁸. Chamemos a atenção novamente para o refrão. Todas as vezes em que é executado no decorrer de “Ditado Antigo”, é cantado a primeira vez por Toniquinho Batuqueiro e, em seguida, por um coro de vozes femininas. Tal forma remete à estrutura de canto responsorial, recorrente em diversas canções oriundas da tradição oral¹⁹. Da mesma forma, nota-se a repetição de uma rima que se liga diretamente ao refrão, o ditongo aberto “ia” presente nas palavras “dia”, “folia”, “orgia”, “valia” e “dizia”.

17. LOPES Nei, *op. cit.*, p. 18.

18. Nei Lopes, em seu livro, tem como objetivo traçar as origens do samba de partido-alto, assim como apontar as suas principais características. Cabe lembrar que essa modalidade de samba tem uma ligação profunda com a cidade do Rio de Janeiro. As semelhanças entre as características do samba de partido-alto e “Ditado Antigo” podem indicar uma influência dessa modalidade de samba na forma de compor dos sambistas de São Paulo. Por outro lado, vale a pena reproduzir um trecho da entrevista de Geraldo Filme concedida à pesquisadora Olga Rodrigues de Moraes von Simson: “Era desafio, era cururu, esse cururu de viola, que seria esse partido-alto tão falado do Rio. Aqui era desafio, aqui o que deu origem a esse desafio foi esse o cururu de viola que eles escolhiam um tema”. FILME, Geraldo. *Entrevista de Geraldo Filme de Souza* [27 abr. 1981]. Entrevistadora: Olga Rodrigues de Moraes von Simson. São Paulo. Registro em áudio. Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Seja como for, a proximidade da canção que estamos analisando com a forma da cantoria parece mantida.

19. ANDRADE, Mário de. O Samba Rural Paulista. Em: _____. *Aspectos da música brasileira*, 2. ed. São Paulo: Martins, 1975, pp. 159-165.

No que diz respeito aos versos das estrofes, observamos a predominância de versos heptassílabos. Temos também a presença, na segunda estrofe, do que Nei Lopes denomina “pé-de-cantiga”²⁰, elemento muito utilizado no samba de partido-alto e em outras formas de canções ligadas à tradição oral. Trata-se do verso: “No dizer de minha avó”. Lopes, ao tratar do partido-alto, cita versos muito semelhantes, mas com o emprego da figura materna²¹. O título da canção, a propósito, parece derivar justamente desse verso.

Do ponto de vista musical, podemos apontar três elementos que remetem ao universo rural. Primeiro, a célula rítmica realizada pelo surdo em “Ditado Antigo” aproxima-se daquela feita pelo bumbo no samba de bumbo. Tal fato denota a proximidade da canção com a tradição musical de origem afro-brasileira²². Segundo, a forma como a cuíca é tocada. Em “Ditado Antigo” ela repete a mesma nota durante a canção inteira, realizando a função de marcação. Tal forma de tocar assemelha-se à empregada na puita, espécie de cuíca com som mais grave presente no jongo, ou instrumento similar utilizado no bumba meu boi maranhense no onça. Terceiro, o arranjo dos instrumentos de harmonia, cavaquinho e violão assemelha-se – e muito – à de uma viola caipira.

Em nosso entender, os elementos apontados na análise tanto da letra, quanto da parte musical, procuram reforçar a ligação entre o samba, um gênero de música popular urbana, e uma origem rural²³. Trata-se de um processo semelhante ao descrito na narrativa apresentada por Plínio Marcos: a transição do rural para o urbano e a resignificação de práticas culturais. Essa tese ganha ainda mais força se observarmos a posição de “Ditado Antigo” dentro do conjunto de faixas dedicadas a Toniquinho Batuqueiro. Na faixa anterior, temos um samba de bumbo – “De Pirapora a Barueri” – recolhido da tradição oral popular e executado nas festas de Bom Jesus de Pirapora. A faixa que precede a canção analisada, por outro lado, apresenta características de um samba urbano, muito mais próximo de outros sambas presentes no disco. Trata-se de “Bloco do Chora Galo”, canção que nos remete diretamente ao universo do carnaval de rua da cidade de São Paulo. “Ditado Antigo” é, no fim das contas, a representação dessa passagem do universo rural, dos batuques de terreiro, para o ambiente urbano e a constituição do samba como

20. “Grande parte das trovas, quadras e outros tipos de estrofes da poesia popular se inicia por versos padronizados através dos quais propõe e estabelece o tema a ser trovado e cantado. A esses versos-matrizes costuma-se chamar ‘trampolim’, ‘muletas’ [...], ‘pés-de-cantiga’, no dizer de Joaquim Ribeiro (1977:181), ou ‘versos-feitos’, segundo Mário de Andrade (1984:435)”. LOPES, Nei. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005, p.139.

21. *Ibidem* p.148-9

22. IKEDA, Alberto; DIAS, Paulo e CARVALHO, Sérgio. Introdução. Em: *Idem, Cachuera! de música*. Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br/>>, acesso em: 30 nov. 2014.

23. Bruna Queiroz Prado, ao empreender uma análise musicológica das canções de Geraldo Filme, estabelece uma diferença entre “sambas rurais”, que são sambas de procedência rural, e “sambas rurais urbanos” para se referir àqueles que são de procedência urbana, porém com influências rurais. Apesar de seu objeto de pesquisa ser as canções de Geraldo Filme, ela analisa também a canção “Ditado Antigo”, de Toniquinho Batuqueiro. Para essa autora, a canção de Toniquinho se encaixa na segunda categoria, a dos “sambas rurais urbanos”. PRADO, Bruna Queiroz. *A passagem de Geraldo Filme pelo “samba paulista”: narrativas de palavras e música*, Campinas: Unicamp, 2013, pp. 124-125.

música popular urbana. Esse mesmo movimento, como já indicamos, não é exclusividade da narrativa ligada à trajetória de vida de Toniquinho Batuqueiro e suas canções e também estrutura as faixas dedicadas a Zeca da Casa Verde. Em última instância, é possível dizer que todo o lado B do disco busca marcar tal passagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. O Samba Rural Paulista. In: _____. *Aspectos da música brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1975.

DIAS, Paulo. *Comunidades do Tambor*. [s.l.]: Cachuera! Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 30 nov. 2014.

_____. *Tradição e modernidade nas ingomas do sudeste: jongo e candombe*. [s.l.]: Cachuera! Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 30 nov. 2014.

IKEDA, Alberto; DIAS, Paulo & CARVALHO, Sérgio. Introdução. In: *Idem. Cachuera! de música*. Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MANZATTI, Marcelo Simon. *Samba paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista*. 2005. (Mestrado em Antropologia), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

PRADO, Bruna Queiroz. *A passagem de Geraldo Filme pelo “samba paulista”: narrativas de palavras e música*. Campinas: Unicamp, 2013.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DISCOGRAFIA

MARCOS, Plínio; et al. *Plínio Marcos em prosa e samba com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro*. Rio de Janeiro: Warner, 2011. (1 CD. Reedição do LP gravado em 1974.)

ENTREVISTAS

FILME, Geraldo. *Entrevista de Geraldo Filme de Souza* [27 abr. 1981]. Entrevistadora: Olga Rodrigues de Moraes von Simson. São Paulo. Registro em áudio. Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

“Somos os filhos da revolução”? Valor e gozo nas expressões do *pop rock* brasileiro

Renato Gonçalves Ferreira Filho

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O *pop rock* brasileiro dos anos de 1980 falou muito na imagem da “revolução”, que, aparentemente, teve paralelo ao então processo político de transição democrática. Este estudo busca discutir, à luz da psicanálise, da comunicação social e da sociologia, o valor de gozo impregnado à expressão.

Palavras-chave: *pop rock* brasileiro; psicanálise; comunicação social; sociologia.

INTRODUÇÃO

Não seria exagero comentarmos que, no plano da canção popular-comercial brasileira, nunca antes o termo “revolução” foi tão empregado quanto nas expressões do *pop rock* brasileiro na década de 1980. Desde a autoafirmação de uma geração jovem composta por “filhos da revolução”, em “Geração Coca-Cola”, da banda Legião Urbana, até os “rumores” que “falam de guerrilha”, de “Revoluções por minuto”, da banda RPM. Mas revolucionar exatamente o quê?

De certo modo, entre o plano político brasileiro da década de 1980 e a produção do *pop rock* brasileiro, houve uma comunhão de imagens. A canção “Inútil” (Roger Rocha Moreira), da banda Ultraje a Rigor, em 1984, por exemplo, “chegaria mesmo a entrar para o anedotário político, quando o deputado Ulysses Guimarães ameaçou enviar o disco para o porta-voz do governo, Carlos Átila, que acusava a campanha das diretas de estar desestabilizando o processo sucessório”¹. Como cenário político, o Brasil passava por um processo de “transição democrática”, para utilizarmos o termo defendido por Daniel Aarão Reis Filho.

“Chamamos de transição democrática o período que se inicia com a revogação das leis de exceção, os Atos Institucionais, em 1979, e termina com a aprovação de uma nova Constituição, em 1988. De transição, porque nele se fez um complicado e acidentado percurso que levou de um estado de direito autoritário, ainda marcado pelas legislações editadas pela ditadura, conhecidas como ‘entulho autoritário’, a um estado de direito democrático, definido por uma Constituição aprovada por representantes eleitos pela sociedade”².

É evidente que o período político mostrava-se incerto e cheio de percalços. Porém, até o ponto de haver a equiparação entre um contexto político e as expressões do *pop rock* nacional que proclamavam “revolução”, há um caminho que invariavelmente passa pela instância do mercado, por um viés sociológico, e chega também às relações entre as ordens do Imaginário e do Simbólico, em uma abordagem psicanalítica.

1. SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 315.
2. REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 125.

POP ROCK BRASILEIRO: UM SUCESSO COMERCIAL

Na década de 1980, o *pop rock* brasileiro³ representava uma lucrativa fatia do mercado fonográfico.

“O respaldo da crítica, o interesse das gravadoras e um imenso mercado adolescente levam em pouco tempo os novos roqueiros à posição de grandes vendedores de discos do país. [...] Os dados de 1984 apontam que na WEA, o rock era responsável por 80% das vendas da gravadora que detém sob contrato quatorze grupos de rock contra sete das demais áreas. Na ODEON, o *rock* correspondia por 50% das vendas, o dobro da cifra de 1983. E a CBS lançou dez novos artistas ligados ao *rock* e dois intérpretes da MPB tradicional”⁴.

É importante explicitarmos que esse “engajamento das companhias locais no sentido de produzir, promover e difundir o *pop rock* brasileiro, interessadas no mercado consumidor jovem”, como aponta Marcia Tosta Dias, foi fruto de “dois movimentos complementares: ecos do processo de mundialização da cultura e, conseqüentemente, da produção fonográfica”⁵.

De um lado, o “processo de mundialização da cultura”, “como propõe [Renato] Ortiz, deve ser entendido como expressão do universo simbólico e cultural próprio da era da globalização econômica e social”⁶. Em outras palavras, o *rock*, por exemplo, desenraizou-se e passou a ser uma expressão cultural que, através da indústria cultural, começou a ser consumido em âmbito mundial. Paralelamente a isso, no caso do Brasil, durante a década de 1970, as estruturas econômicas, sociais e políticas permitiram a consolidação de gravadoras no país que, por sua vez, profissionalizaram a produção de canção. Marcia Tosta Dias ainda aponta como quatro principais fatores dessa transformação: 1) os processos administrativos e estratégicos na indústria fonográfica e no mercado de shows foram sendo cada vez mais aprimorados; 2) a chegada do produto LP (*Long Play*) permitiu a consolidação de *casts* estáveis nas gravadoras, formados por “artistas de mercado” (que surgiam com as ondas de sucesso e tão logo desapareciam), com os quais haveriam de obter lucro, ao passo que se investiam em “artistas de catálogo” (já consolidados e com público formado, como Caetano Veloso e Maria Bethânia, por exemplo) trariam prestígio à empresa; 3) a invasão de canções estrangeiras devido à facilidade de importação e prensagem do disco por parte das gravadoras transnacionais e a sua alta vantagem

3. Adotemos esse termo para a presente análise, apesar de ser uma nomenclatura passível de discussão, como veremos mais à frente.
4. GUERREIRO, Almerinda de Sales. *Retratos de uma tribo urbana. Rock brasileiro*, Dissertação de mestrado, São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1993, p. 61
5. DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 82.
6. DIAS, Marcia Tosta. *Op. cit.*, p. 39.

competitiva no mercado; e, por fim, 4) a integração da música nas engrenagens da indústria cultural e do entretenimento, como o caso da Som Livre, gravadora da Rede Globo de Televisão, que prensava os títulos que faziam parte das trilhas sonoras de suas novelas.

Com esse histórico, na década de 1980, as gravadoras consolidadas já possuíam o conhecimento necessário para investir em produtos fonográficos e alcançar os resultados mercadológicos esperados. A racionalização dos investimentos na produção fonográfica permitiu que, ao final da década de 1970, os executivos da indústria pudessem perceber que, no Brasil, o consumidor de discos “tinha mais de trinta anos, sendo que, no mercado internacional, esse comprador tinha de 13 a 25”⁷. Prontamente, produtores, como André Midani, fundador da WEA, empenharam-se em buscar cada vez mais o mercado jovem. O pop rock então surgiu como um segmento de grande êxito comercial.

O POP ROCK, SUAS IMAGENS E SEUS VALORES

Delimitar o que era *rock*, *pop* ou *pop rock*, no período, pode tornar-se uma tarefa quase impossível, caso desejemos ser rigorosos com os parâmetros de nossa análise. Ao fazermos uma breve revisão bibliográfica, encontramos, muitas vezes, em um mesmo estudo, o uso dos termos *rock* e *pop rock* referindo-se ao mesmo objeto. Em outros momentos, o *pop* é tido como algo que desqualificaria a produção do *rock*. Compete-nos ater ao fato de que, por um lado, o mercado, ao classificar certas expressões como *pop* ou *rock*, a elas determinava seu valor de troca na indústria fonográfica, ou seja, o valor intrínseco à mercadoria em circulação. O material, isto é, o conteúdo da mercadoria (e, por assim dizer, o seu valor de uso) pouco importa para a classificação, pois esta se dará no exterior da coisa em si.

O *pop rock*, muito além de ser um rótulo que simplesmente ajuda o vendedor a organizar um fonograma na prateleira da loja de discos, é uma imagem dotada de valor. Falamos, de certo modo, do protagonismo da imagem, isto é, da representação da mercadoria nos processos de comercialização.

“Na imagem da mercadoria (ou na condição de imagem que é própria da mercadoria) reside o além da utilidade corpórea. Esse além é aquilo que Karl Marx, no século XIX, chamou de fantasia. Em síntese, a mercadoria não apenas tem uma imagem; não se trata de afirmar que uma das faces da mercadoria é a imagem, mas, ir além, é como imagem que a mercadoria circula e por meio da imagem ela realiza seu valor de troca. A imagem acabou por se tornar a âncora e o centro da mercadoria”⁸.

7. DIAS, Marcia Tosta. *Op. cit.*, p. 82.

8. BUCCI, Eugênio e VENÂNCIO, Rodrigo. O valor de gozo: um conceito para a crítica da indústria do imaginário, *Revista Matrizes*. Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, v. 8, n. 1, pp. 141-158, 2014, p. 142.

Não se comercializam meramente fonogramas. Através deles são negociados significados. As imagens e expressões do *pop rock*, construídas tanto pela indústria cultural quanto pelo olhar social que é incorporado aos signos fabricados⁹, são nuvens de sentidos exteriores à materialidade do registro fonográfico. A cantora e compositora Marina Lima, por exemplo, à época, tentou definir o *rock*: “*Rock* é comportamento: de vida, de contestação, da gente ir contra o que é convencional. É nossa maneira de dizer não, fim e chega para outras coisas. De ser à margem do banal”¹⁰.

O que justifica a possibilidade do *rock* significar não só um gênero musical mas também uma “maneira de vida” é o evidente valor atribuído a suas expressões. A imagem do sujeito ao qual, mercadologicamente, o *pop rock* se destina é a do jovem. E aos jovens, no período, o que é “novo”, “ousado”, “não convencional”. Nessa chave de compreensão, as expressões do *pop rock* entraram em circulação, por meio de imagens, dotadas da promessa de “novidade”, “contestação” e “juventude” – imagens de um ideário, que, através de uma abordagem psicanalítica, estão intimamente ligadas aos planos do imaginário e do simbólico.

O VALOR DE GOZO

O “além da utilidade corpórea”, e que foi chamado de “fantasia”, está intimamente relacionado às ordens do imaginário e do simbólico, em uma abordagem psicanalítica. A imagem da mercadoria, em circulação, haveria, desse modo, um valor que está para além do seu valor de uso e do seu valor de troca.

“A estética da mercadoria, industrialmente e, portanto, socialmente fabricada no imaginário, expressa-se pela imagem da mercadoria, que constitui o desejo para o sujeito, sendo dotada, nessa direção, de uma promessa de gozo cujo valor de troca da própria mercadoria”¹¹.

Pode-se falar, portanto, que a imagem da mercadoria possui um *valor de gozo*, cuja direção está no desejo do sujeito que a consome. Contudo, é necessário que, para compreender esse conceito, seja feita uma breve revisão da constituição desse sujeito sobre o qual falamos.

Para Jacques Lacan, “o sujeito busca nos pequenos objetos de seu desejo – pelos meandros da linguagem – a completude que lhe foi arrancada pelo interdito”¹². Consequentemente, o interdito do gozo é o que guiará, inconscientemente, seus desejos que, por sua vez, buscarão reencontrar, em sua experiência no mundo, aquilo que lhe foi

9. BUCCI, Eugênio. Fabricação de valor na superindústria do imaginário. *Communicare: Revista de pesquisa*. Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, v. 2, n. 2, pp. 56-72, 2002, p. 64.
10. LIMA, Marina. *Revista Bizz*, Janeiro de 1987, Editora Azul, p. 83.
11. BUCCI, Eugênio. Fabricação de valor na superindústria do imaginário. *Communicare: Revista de pesquisa*. Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, v. 2, n. 2, pp. 56-72, 2002, p. 66.
12. BUCCI, Eugênio. *Televisão objeto. A crítica e suas questões de método*, Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2002, p. 206.

retirado ou negado. Segundo Vladimir Safatle, “não se trata simplesmente de reencontrar um objeto no sentido representativo da palavra ‘objeto’, mas de reencontrar uma ‘forma relacional’ encarnada pelo tipo de ligação afetiva do sujeito ao seio, à voz, aos excrementos etc.”¹³.

A fórmula que representa esse sujeito barrado em relação ao pequeno *objeto a*, isto é, aquilo que o preenche, chama-se “fantasma” que, nas palavras de Bucci e Venâncio, “nada mais é que a junção entre aquele que é faltante e o seu objeto, junção cimentada pelo sujeito”¹⁴. Nesse sentido, as mercadorias que circulam na indústria espetacular operam como pequenos objetos *a*, dotadas de valor de gozo que complementarão sujeitos barrados, ou seja, se oferecem enquanto significados a sujeitos faltantes (e, portanto, falantes).

Não se trata de discutirmos as imagens do *pop rock* brasileiro dotadas de significado, mas também irmos além e identificarmos que elas possuíam certo valor de gozo que a um público jovem fazia sentido.

REVOLUÇÃO? O SIMBÓLICO E O IMAGINÁRIO VERSUS O REAL

Quando falamos nas ordens do simbólico e do imaginário, estamos discutindo planos que são constituídos por meio da linguagem e não necessariamente da terceira ordem, o real, esse “intocável” pelo significado. Desse modo, igualmente, o significante, enquanto condutor de um significado e dotado de um valor de gozo, pode se bastar. Tomemos, a título de demonstração, o caso de sucesso da banda RPM, como um dos limites de nossa discussão.

Tendo lançado o seu primeiro LP em 1985, o *Revoluções por minuto*, a banda formada por Paulo Ricardo, Luiz Schiavon, P. A. e Fernando Deluqui logo se transformou em um fenômeno nacional. Como podemos analisar através do programa Globo Repórter Especial, realizado em 1986¹⁵, a banda viajou pelo país arrastando milhares de adolescentes.

Uma cena, em particular, nos chama a atenção: na porta de um hotel onde a banda estava hospedada (antes ou depois de um *show*), uma multidão de meninas, em média, de quatorze e dezesseis anos, seguram cartazes e esperam os integrantes saírem. Pedro Bial, então repórter do programa, questiona a uma das garotas: “o que quer dizer ‘revolução?’”. Ela hesita em responder e diz: “ah, revolução dos jovens”. O repórter insiste na pergunta, “mas o que quer dizer a palavra ‘revolução?’”. Visivelmente sem ter certeza do que está dizendo, a garota responde: “ah, mudar o que era antes para o que é agora, o que era de ruim para o que é melhor”. A entrevista que se segue é interrompida por uma gritaria: os

13. SAFATLE, Vladimir. Gênese e estrutura do objeto do fantasma em Jacques Lacan. *Psicologia clínica*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, v. 16, n. 2, pp. 155-170, 2004, p. 161.
14. BUCCI, Eugênio e VENÂNCIO, Rodrigo. O valor de gozo: um conceito para a crítica da indústria do imaginário. *Revista Matrizes*. Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, v. 8, n. 1, pp. 141-158, 2014, p. 149.
15. RÁDIO pirata ao vivo. Globo Marcas, p. 1986, 2010, 1 DVD.

integrantes acabam de sair do hotel em direção ao ônibus que os aguardava e as garotas se reúnem para tocá-los, agarrá-los, enfim, conhecer seus ídolos.

O que vemos aqui, notadamente, é um aparente esvaziamento da palavra “revolução” em detrimento do valor de gozo da imagem dos roqueiros – tanto faz, para as fãs da banda, o conceito da palavra “revolução”, o que importa para elas é poder conhecer seus ídolos. Se houve uma dimensão política, ela ficou só no discurso – e mesmo assim não foi assimilada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1988, o *pop rock* brasileiro já apresentava sinais de crise. Uma reportagem na *Revista Bizz* promoveu o debate entre artistas do gênero para discutir o “futuro do *rock* Brasil”, para utilizarmos os termos empregados na edição. Como empecilhos, foram listados “a pobreza de recursos, a estreiteza de visão, os vícios da mídia e a prepotência da indústria”¹⁶. O fato é que o formato que anteriormente havia impulsionado o *pop rock*, aparentemente, havia se esgotado. Se um dos sentidos do imaginário *pop rock* foi o da novidade, podemos supor que o “novo” uma hora ficaria ultrapassado – ainda mais que, para existir o “novo” no *pop rock*, pregou-se, imaginariamente, a ruptura. Sendo uma mercadoria, ainda podemos evidenciar que, a todo momento, o “novo” será trocado por algo “mais novo ainda”, sob a égide da obsolescência programada. Além disso, a “revolução” outrora proclamada opera somente no plano do Imaginário, não tendo qualquer efetividade prática, afinal “o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo”¹⁷.

Por fim, é interessante destacar que a novidade do *pop rock* da década de 1980 só fez sentido à luz de seu contexto. Deslocadas desse cenário político e cultural, as canções perdem seus sentidos e até se tornam destituídas do valor de gozo que outrora possuíam. Um exemplo disso está no disco *Veneno antimonotonia* de Cássia Eller, gravado e lançado em 1997, com composições de Cazusa e parceiros, que fez uma leitura anacrônica que não revela o que suas canções originalmente significavam. Cantar versos como “Brasil / mostra a tua cara / quero ver quem paga / pra gente ficar assim”, da canção “Brasil” (Cazusa / George Israel / Nilo Romero), originalmente lançada no LP *Ideologia* (1988), de Cazusa, não possui a mesma força ou o mesmo sentido do que, em 1988, no contexto de um país que, após anos, viria a ter a experiência da democracia, recém-conquistada.

16. BIZZ, *Revista*, fevereiro de 1988, Editora Azul, p. 48.

17. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, Trad. Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 17.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIZZ, Revista. Fevereiro de 1988. Editora Azul. p. 48.

BUCCI, Eugênio & VENÂNCIO, Rodrigo. "O valor de gozo: um conceito para a crítica da indústria do imaginário". *Revista Matrizes*. Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, v. 8, n. 1, pp. 141-158, 2014.

BUCCI, Eugênio. Fabricação de valor na superindústria do imaginário. *Communicare*: Revista de pesquisa. Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, São Paulo, v. 2, n. 2, pp. 56-72, 2002.

BUCCI, Eugênio. *Televisão objeto*. A crítica e suas questões de método. Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2002.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 17.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

GUERREIRO, Almerinda de Sales. *Retratos de uma tribo urbana*. Rock brasileiro. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1993.

LIMA, Marina. In Revista Bizz. Janeiro de 1987. Editora Azul.

RÁDIO pirata ao vivo. Globo Marcas, p. 1986, 2010. 1 DVD

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SAFATLE, Vladimir. "Gênese e estrutura do objeto do fantasma em Jacques Lacan". *Psicologia clínica*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, v. 16, n. 2, pp. 155-170, 2004.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 315.



**CULTURA E PODER
EM TEMPOS DE
ESTADO NOVO**

Uma contribuição para a aproximação entre Direito e Música: o estudo do samba pelo viés da regulamentação do trabalho

Martin Loffredo Nery

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

Este artigo desenha a hipótese de uma articulação entre o processo de regulamentação do trabalho ocorrido no Brasil durante os anos de 1930 e a sua percepção por sambas gravados no Rio de Janeiro. Para tal, é fornecido o exemplo da canção “O que será de mim?”, gravada em 1931 pelo cantor Francisco Alves.

Palavras-chave: regulamentação do trabalho; samba; Estácio; direito do trabalho; malandragem.

Intensificado no Brasil ao longo da década de 1930, o processo de regulamentação do trabalho foi de alguma maneira captado pelos sambas gravados na época, ao menos na parcela reconhecida como sendo a dos “compositores do Estácio”. O ano de 1930 marca a passagem da República Velha para o governo getuliano, fato que, não há dúvida, repercutiu gravemente no mundo do trabalho, aproximando a esfera de atuação estatal das relações privadas de “locação de serviços”, cujo enquadro era até então apenas determinado pelo prisma da autonomia da vontade². A interferência desse “terceiro agente” será decisiva no sentido de limitação do rol contratual disponível às partes. Ademais, o processo conduzido pelo governo getuliano gerou uma nova compreensão do que fosse “trabalho”, apontando para um fundamento social das atividades laborais, além de conduzi-las a uma “formalização” – conceito-chave ao que será dito aqui, e que só passa a ter sentido com a existência de uma real legislação de trabalho.

O que é interessante à articulação formulada é que o samba também passava por transformações num período quase concomitante. O gênero existia no Rio de Janeiro pelo menos desde o século anterior, mas a escuta comparativa das obras mostra uma variação musical, tão significativa a ponto de conduzir o nosso ouvido à percepção de outro estilo. Isso tem a ver com a transfiguração da batida do estilo antigo praticado na Cidade Nova e mais ligado às tradições baianas em uma variante rítmica nova, fato que foi já notado na própria época³, e que depois receberia maior reflexão de especialistas, tais como jornalistas, críticos musicais e pesquisadores universitários. Uma das melhores formulações parece ter sido a que codificou a transformação rítmica do samba nas categorias do “paradigma do *tresillo*” e do “paradigma do Estácio”, derivando daí diversas outras conclusões, ligadas a outros âmbitos do fenômeno musical⁴. Há, contudo, uma ampla gama anterior de intelectuais que já havia trabalhado com a diferenciação, e – o que apenas confirma a pertinência da divisão – todos eles tenderam a agrupar as canções em um ou outro estilo⁵.

1. Por “samba do Estácio” deve-se entender o tipo de samba surgido no bairro do Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, e que se espalhou em seguida para morros e adjacências. Definido segundo diversas características – sendo a principal delas, a de ordem rítmico-musical, ligada à mudança do apoio para o segundo tempo do compasso binário, bem como ao aumento de recorrência de ligaduras entre compassos –, o estilo se contrapõe a outras variantes encontráveis de samba, como o praticado na mesma época na Cidade Nova e intermediações da área portuária. No fundo, trata-se de diferenciar, a partir de critérios musicais, culturais, geográficos etc., tipos de músicas denominados todos como “sambas”.
2. Sobre as sucessividades da montagem do sistema legal trabalhista brasileiro, notar: João T. Vargas (2004) e Luiz Werneck Vianna (1976). Do ponto de vista do aspecto jurídico envolvido – infelizmente, não dispomos de espaço para intentar nenhuma dessas duas discussões –, foi interessante o embate teórico e doutrinário professado pelos professores da Faculdade de Direito Cesarino Júnior (1938) e Waldemar Ferreira (1939).
3. Ver os livros de Francisco Guimarães (“Vagalume”) (1978) e Orestes Barbosa (1978).
4. Trata-se de *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro* (1928-1933) (2001), de Carlos Sandroni.
5. Alguns deles são Carlos Didier e João Máximo (1990), José Ramos Tinhorão (1998) e Sérgio Cabral (1974). O fato de uma pluralidade de atores envolvidos (sambistas, estudiosos etc.) considerarem pertinente à divisão dos sambas mostra a sua força. As nomenclaturas, é claro, podem variar: “*tresillo*” x “Estácio” é usada, como vimos, por Carlos Sandroni, ressaltando o aspecto rítmico; “cidade” x “morro”, aparece num samba de Cartola;

Querendo aproximar de vez os dois processos, a coincidência cronológica vem evidenciada no esquema abaixo:

“Pelo telefone” é considerado o primeiro samba gravado (em absoluto, não importando qual estilo); já “A Malandragem” foi a primeira canção com registro fonográfico da variante do Estácio, interpretada pelo cantor Francisco Alves. A “transição do samba”, igualmente assinalada, segue a perspectiva de Carlos Sandroni, já citada. A seguir, mostraremos mais detidamente alguns dos impasses *entre* esses dois processos, o que fica claro caso se observe o papel central da ideia de malandragem – tal como existente no samba do Estácio – e o “espírito” que motivou e subjaz na legislação do trabalho formadora da CLT. Tomemos, primeiramente, o lado da malandragem.

A presença temática do malandro na canção popular é certamente antecedente a 1930 ou 1928. Podemos verificá-la tanto na menção expressa do termo em letras, quanto por referências a atributos, práticas de vida, caracteres, que fossem próprios desse personagem, de alguma forma existente no imaginário coletivo e daí recriado nas composições. A novidade da produção do Estácio é, a par de intensificar esse uso temático⁶, aproximar, ao menos num primeiro momento, a ideia da malandragem do próprio *ambiente* do samba. Temos então compositores e intérpretes que se comportam como malandros, vestindo-se como tais, usando um linguajar apropriado etc. A própria construção social e memorial do samba seria influenciada por esses procedimentos, numa espécie de triagem de todo o material documental disponível, sempre traduzindo-o conforme o vínculo com a malandragem. Mas é, como eu disse, uma *construção*, o que nos faz inferir alguma dose obrigatória de artificialidade, de invenção. Feitas essas ressalvas, podemos considerar o conteúdo propriamente dito das canções, realizando o complemento saudável com as representações que se tenham delas, mas sem despencar no excessivo biografismo.

O que há nas canções é uma insistente presença do tema da malandragem, desenvolvido sob perspectivas bastante diversas, e, dada a sua abrangência real, esmiuçado em uma ou outra característica, a depender da canção que se trabalhe. É importante não esquecer que, tomada em sentido amplo, a malandragem aparece em várias esferas da vida individual e social que não a diretamente ligada ao trabalho: relações amoroso-conjugais, nacionalismo, o próprio samba (metalinguagem), entre outras⁷. Do ponto de vista do trabalho, a produção dos anos de 1930 tributária ao Estácio, gravada até a

outras classificações elegem a geografia dos bairros, como “Cidade Nova” x “Estácio”; e assim por diante. Eventualmente, também varia a inclusão de um ou outro artista pontual num ou noutro estilo, o que ocorre em geral para compositores que produziram no momento de transição (é o caso de Sinhô, por exemplo).

6. Obviamente não serve como comprovação da afirmação, mas, comparando-se as produções de Sinhô e Noel Rosa, verifica-se um incremento do tratamento do tema: de cerca de sessenta canções que escutei de Sinhô, três tocavam na malandragem ou no trabalho; já em Noel, de cerca de 150 composições, vinte de alguma maneira ao menos tangenciavam esses temas.
7. Tomando exemplos de Noel Rosa, “Capricho de Rapaz Solteiro” mostra a ligação com a questão conjugal, ao concluir na primeira parte “Ser malandro é um capricho/De rapaz solteiro”. “Não tem tradução” é um caso de relação com as duas outras esferas, como se vê nas passagens: “A giria que o nosso morro criou/Bem cedo a cidade aceitou e usou/Mais tarde o malandro deixou de sambar/Dando pinote/Só querendo dançar o *fox-trote*” e “Tudo aquilo que o malandro pronuncia/Com voz macia, é brasileiro/Já passou de português”.

promulgação da CLT, desenvolve visões díspares acerca dos ganhos e perdas da regulamentação que então ocorria, ora sugerindo indivíduos que desejavam permanecer na inconstância e irregularidade do mundo pré-regulamentação, ora concebendo operários “autênticos trabalhadores” ou em alguma concordância com o incremento da formalização e a maior profissionalização do emprego⁸. Há também, nas canções, a recriação de tipos sociais mais ou menos adequados ao regime celetista de trabalho: o malandro propriamente dito, o malandro-regenerado (ex-malandro) e o operário-padrão⁹. Em seguida, há também sambas que dimensionam a temporalidade do outro processo, a partir de noções como as de perda (futura). Essas são algumas perspectivas possíveis para se lidar com os temas, organizando o material fonográfico disponível à medida de sua incidência.

Parece-me que um bom exemplo é a clássica “O que será de mim?” (Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves), gravada em 1931, e que já trazia, a partir da noção da perda, a possibilidade de adequação ao mundo do trabalho regido pela nova legislação:

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor
Não há

Temos aí vários elementos para aproximá-la do processo de regulamentação. A colocação da tensão crucial, formada na contraposição entre “batente” e “malandragem”, aparece no plano formal da canção, na divisão equânime de três e três versos, e é reforçada musicalmente pela interrupção do momento da pronúncia da palavra “pois”. Nessa contraposição, claramente o sujeito se decide pela segunda opção, a “melhor vida que há”. Aparece também uso do verbo “precisar”, que sugere a necessidade de adequação, da mudança, o qual é seguido por uma expressão futura. Ademais, o verso “não sei o que será” indica a fragilização do sujeito caso a mudança ocorra. Possivelmente, essa canção, já em 1931, mostra uma percepção da regulamentação, que já deveria estar produzindo na vida real os seus primeiros efeitos.

A investigação desses efeitos será feita aqui muito rapidamente, a partir do exame do que chamei de “espírito” da legislação trabalhista, baseando-me para tal na assertiva evidente que legislar sobre a vida significa obviamente eleger padrões sobre a vida, de modo que a noção de “trabalho” tal como existente na CLT seja apenas um contorno rígido de um rol de possibilidades de sustento material. Ora, é justamente esse campo “não integrado” de meios de vida que é o que está presente no cancionário da época: isto

8. O caso clássico é o embate das canções “Lenço no Pescoço” e “Rapaz Folgado” (esta última tendo sido composta num diálogo com a outra).

9. Essa é uma tipologia de Marcos Napolitano (2007).

é, práticas de vadiagem, mendicância, jogos de azar, furtos, roubos; condutas individuais ligadas ao parasitismo, à trapaça e ao ócio.

Examinemos qual é essa noção de labor que está consagrada na CLT. Em primeiro lugar, há outro paradigma de relação com o tempo, próprio dos ritmos racionalizados da produção industrial. É a tentativa de ordenação máxima do tempo, otimizando a vida do sujeito trabalhador entre o período passado na fábrica (a produção) e o necessário para o descanso (não produção). Vem daí todo o perfil da CLT em dispor jornadas de trabalho, limitando-as a partir de tetos semanal e diário, e estabelecendo um sem-fim de regras para o asseguramento dos descansos interjornadas, além do descanso semanal obrigatório. O que existe na visão do texto legal é a do expediente contínuo, certa jornada de trabalho ininterrupta, que é *crivada* pelos descansos legais, sendo naturalmente retomada com o término destes. Ou seja: o não trabalho é definido *em função* do trabalho.

Outro aspecto é o da continuidade da prestação do serviço. Certamente ela é incentivada pelo contrato em si, que, teoricamente, já havia antes da CLT, ao menos verbalmente e sob a ótica do direito privado. Mas a CLT subjaz um princípio mais forte, que é o da habitualidade da relação de emprego, havendo um reforço à estabilidade. Ou seja, uma tentativa contrária às prestações periódicas, que se deem em caráter eventual no tempo. Obviamente, é uma ideia totalmente complementar a anterior.

Há todo um enquadramento legal que o sujeito trabalhador deve seguir para que seja reconhecido legalmente na relação de emprego celetista, e caso não se submeta a ele, não recebe todos os benéficos direitos que poderia tomar parte com a nova legislação (níveis mínimos de salário, aposentadoria, licenças etc.). Por outro lado, os meios de vida alternativos são considerados, muitos deles, como crimes¹⁰. O estímulo para a adequação é, portanto, duplo.

É essa dinâmica histórica que está em jogo no momento de fixação do samba do Estácio, de forte apologia à malandragem. Com ela, damos um passo a mais na explicação da trajetória que será desenvolvida ao longo da década de 1930 em diante. Uma das “saídas” tomadas pelo próprio segmento sambista foi a incorporação no incipiente mercado fonográfico, que teria significado a profissionalização de alguns daqueles atores, às custas de algumas concessões¹¹. É claro que essa formalização – muito interessante, posto que diga respeito ao próprio samba – significou uma alternativa de melhora de suas vidas, ainda que baseada sempre numa saída individual. Do ponto

10. Vadiagem, mendicância, jogos de azar, capoeiragem, eram todos tipos penais existentes no Código Penal de 1890, válido até a implementação de seu sucessor, que viria apenas em 1940. Obviamente, furtos e roubos já eram infrações tanto quanto são hoje. É curioso a legislação não oferecer um tipo penal denominado “malandragem” – talvez seja justamente essa amplitude de práticas de vida que está contida, e que dificultaria a clareza da tipificação. Nessa hipótese, seria mais fácil eleger categorias definidas mais proximamente do mundo do trabalho, tal como a vadiagem.
11. A explicação é bem trabalhada por Carlos Sandroni (2002). O compositor podia se profissionalizar de diversas formas: criando parcerias para lançar sambas, ou simplesmente os vendendo ao intérprete, ou ainda vivendo da arrecadação de direitos autorais. Para esta última forma, Sandroni deve ter pensado no caso de Ismael Silva, que até o fim da vida viveu “de um dinheirinho que pingava todo mês”. Ver: Maria Thereza M. Soares (1985).

de vista macroscópico, cantar a vadiagem, o jogo, a mendicância, passava a ser mesmo pouco recomendado, porque, como vimos, um segundo grau importante de proibição era contrariado (o anterior era o penal, mas apenas caso se considerasse uma apologia aos crimes). Aqui temos um vínculo interessante entre a situação individual do artista e as escolhas da sua criação: se tomarmos o pressuposto de que, de fato, muitos daqueles desejavam se profissionalizar enquanto sambistas e músicos, a opção pela malandragem enquanto tema de composição ou vivência era uma pedra no caminho na continuidade de suas carreiras. Talvez esteja hiperdimensionando o poder da indústria fonográfica, que estava ainda se fortalecendo, mas os exemplos de Noel Rosa, Ismael Silva, e outros – todos eles viveram, por bons anos, de música – não me deixam mentir.

Vê-se então como o incentivo que a lei pode ter na prática, em termos de efeitos e consequências, e o significado da implementação do sistema celetista a partir da sua visão embutida, o seu “espírito”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Orestes. *Samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

DIDIER, Carlos & MÁXIMO, João. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília: UNB, 1990

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba – o quê, quem, onde, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CESARINO JR., Antônio F. *Natureza jurídica do contrato individual de trabalho*. Rio de Janeiro: Coelho Branco, 1938.

FERREIRA, Waldemar M. *Princípios de legislação social e direito judiciário do trabalho*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1939. 2v.

GUIMARÃES, Francisco (“Vagalume”). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das ideias – a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001b.

SOARES, Maria Thereza M. *São Ismael do Estácio – o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

TINHORÃO, José R. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VARGAS, João T. O trabalho na ordem liberal: o movimento operário e a construção do Estado na Primeira República. Campinas: CMU, 2004.

VIANNA, Luís W. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. Belo Horizonte: Humanitas, 1976.

Mulheres como sujeitos da história: a representação do trabalho feminino na pintura de Georgina de Albuquerque

Manuela Henrique Nogueira

Mestranda pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Bolsista Fapesp

RESUMO

O presente estudo tenciona evidenciar o caráter ativo da pintora Georgina de Albuquerque (1885-1962), de modo a recuperar sua participação no debate acerca das artes plásticas de seu tempo, para além de sua tela mais consagrada, *Sessão do Conselho de Estado*, datado de 1922. Trata-se assim de explorar uma produção da artista pouco conhecida, composta por obras que representam as mulheres em situação de trabalho. Tais telas, produzidas entre finais dos anos de 1920 e meados da década de 1940, possibilitam, no contexto em que emergem uma leitura política sobre o papel social da mulher. Palavras-chave: pintura; gênero; mulheres; representação; trabalho.

INTRODUÇÃO

Partindo da tela intitulada *No cafezal* (1926) pertencente a um importante museu paulista, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, pretende-se discutir a temática do trabalho que é extremamente interessante, pois possibilita compreender de que maneira essas imagens trazem consigo uma articulação original. Destaca-se neste estudo particularmente a presença das mulheres, dado que uma hipótese desta pesquisa é a de que sua presença no plano iconográfico como trabalhadoras, pode ser tomada contendo sentidos políticos.

METODOLOGIA

A escolha pela trajetória de uma artista do sexo feminino advém do campo de estudos aberto a partir da década de 1970 que se dedica a estudar as relações entre arte e gênero, sendo esta uma das dimensões que esta pesquisa abarca. A metodologia é fundamentada por autoras estrangeiras como Linda Nochlin, Griselda Pollock e Tamar Garb que trabalham no campo da história da arte feminista e também de autoras nacionais como Ana Paula Cavalcanti Simioni que atua no campo da sociologia da arte e da cultura.

DISCUSSÕES

Georgina de Albuquerque destacou-se no cenário artístico de seu tempo, sua trajetória e suas produções ainda são pouco conhecidas e debatidas. Uma exceção é a pintura *Sessão do Conselho de Estado*, hoje pertencente ao Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, realizada em 1922 como encomenda para o centenário da independência do Brasil, abordada pioneiramente na pesquisa de doutorado de Ana Paula Cavalcanti Simioni¹.

A artista, cuja formação se iniciou na juventude estudou na Escola Nacional de Belas-artes do Rio de Janeiro (Enba) e também na Académie Julian em Paris, uma escola privada internacionalmente reconhecida pelos métodos de ensino compatíveis com o da *École des Beaux-Arts*, bem como por ter propiciado o ensino do nu para mulheres artistas do mundo todo. Obteve diversos prêmios importantes, principalmente nas exposições realizadas pela Escola Nacional de Belas-artes, cuja sua participação era assídua desde 1903. Em 1912, recebe a pequena medalha de prata pelo *Retrato de Azeredo Coutinho* e em 1916 a grande medalha de prata pela obra *Árvore de Natal*, mas o primeiro grande

1. Ver SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

prêmio é a pequena medalha de ouro pela pintura *Família* na 26ª Exposição Geral de Belas-artes em 1919.

Já em 1920 foi a primeira mulher a participar de um júri de pintura, atuou como professora da Enba desde a década de 1930 e também foi à primeira mulher a assumir a direção da Escola Nacional de Belas-artes entre 1952 e 1955. Segundo Ana Paula Simioni (2002):

Georgina foi capaz de combinar trunfos diversos como os de uma sólida formação artística; uma determinação incomum que se evidencia na persistência com que expunha nos salões; a imagem de mulher competente nos moldes republicanos, o que incluía uma formação intelectual e mesmo profissional que não obliterasse as atividades de mãe e esposa, às quais se dedicou infatigavelmente e, finalmente, o apoio do marido, também pintor, Lucílio de Albuquerque, cujo companheirismo proporcionou-lhe o conforto interno necessário para que ousasse ultrapassar as barreiras erguidas para as mulheres de sua geração².

As obras produzidas nesse período permitem compreender como a artista se posicionava frente às clivagens do campo estabelecidas, principalmente, entre os então denominados “acadêmicos” e “modernistas”. Isso porque tal temática plasmou-se como um tópos abordado por artistas reconhecidos como modernistas, notadamente ao longo do período varguista, tal como Candido Portinari.

Mas, como a produção de Georgina permite perceber, era também um tema abordado por artistas de orientações vistas como opostas, os designados “acadêmicos”. Dessa forma, olhar as pinturas que representam a temática do trabalho pode ser uma oportunidade de se revisitar tais supostas dicotomias.

Nesses casos é necessário investigar como aponta Simioni³ quais são os mecanismos que operam as canonizações de algumas artistas em detrimento de outras, partindo do resgate de uma artista que não se insere no cânon pretende-se compreender tais inquietações.

No caso de Georgina de Albuquerque e das telas escolhidas para análise que representam a mulher em situação de trabalho é possível levantar aspectos que mostram que a artista estava em diálogo constante com o que estava ocorrendo no campo artístico e político brasileiro.

Ou seja, a artista estava inserida no circuito artístico, porém por estar vinculada à Escola Nacional de Belas-artes não foi valorizada pela história e pela crítica de arte, pois ao longo do século XX o modernismo paulista se impôs como cânone ao construir

2. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v. 17, n. 50, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000300009.

3. *Idem*, p. 304.

segundo Sergio Miceli (1996), “uma narrativa mítica”⁴. Nesse sentido, faz-se necessária uma crítica revisionista do período, de sorte a que se repensem os motivos de omissão de certos artistas e tendências como resultantes da própria história das lutas do campo, e não a partir da suposta ausência de méritos ou interesse plástico em suas produções.

O quadro *No cafezal* representa oito mulheres carpindo café ativamente em uma plantação, sendo que uma delas está em posição de destaque, no primeiro plano da tela onde um pouco mais recuado também notamos a única figura masculina do quadro, o homem está na posição de observador e tem como objeto do olhar essa mulher. As figuras femininas são o ponto central da tela e se inserem no espaço rural. Suas roupas simples e seus chapéus de palha reafirmam a condição de trabalhadoras, embora haja esse contraste intrigante entre o tema do trabalho e a forma plástica das figuras que possuem gestos e feições delicadas.



No cafezal. Georgette Albuquerque, óleo sobre tela, 100 X 138 cm, 1926, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

4. MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

As mulheres, pela alvura da pele parecem se referir a trabalhadoras de ascendência imigrante, ao passo que a figura masculina apresenta traços e cor de pele diversos, mestiços, próximos às representações mais tradicionais dos caipiras. É interessante perceber que nessa obra as mulheres trabalham ativamente, estão absortas em suas atividades, em contraste com a figura masculina, a única que descansa, inerte, e observa.

Nessa pintura as mulheres são concebidas como agentes, seres de ação, cujo trabalho ativo auxilia nas lavouras da maior riqueza produzida no Brasil de então, o café. Nas discussões em vigor, sobre qual o lugar das mulheres na ordem social, a posição da artista se faz clara por meio de suas obras: são elas sujeitos fundamentais nos processos de gestação e maturação política e econômica da nação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao representar o trabalho de mulheres nos cafezais paulistas Georgina demonstra estar afinada com a preocupação social na arte que buscava em suas temáticas representar o tipo nacional brasileiro. Porém, o que torna a obra singular é o fato de a artista optar por representar mulheres trabalhando ativamente, prática diferente, por exemplo, do pintor Cândido Portinari em sua obra *Café* (1935).

Georgina de Albuquerque, que muito embora tenha sido contemporânea a Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, permanece uma figura obscurecida, em grande parte por ter se vinculado a um sistema artístico diverso daquele das modernistas, o qual girava em torno da Escola Nacional de Belas-artes, no Rio de Janeiro. Ainda que, por meio de linguagens diversas, essa pintora também tenha realizado contribuições notáveis para a afirmação da mulher artista no Brasil naqueles fervorosos anos de 1920. Como se procurou mostrar neste estudo, Georgina, mais do que qualquer outra artista de seu tempo, procurou cunhar expressões plásticas capazes de representar as mulheres como sujeitos da história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARB, Tamar *et al.* Gênero e representação. In: *Modernidade e modernismo. A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists? In: *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988, pp.147-158.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge Classics, 2003.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 50, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000300009.

***Mulher*, de Adriana Janacópulos: articulações entre raça, gênero e nação no Estado Novo brasileiro**

Marina Mazze Cerchiaro mestranda

Mestranda pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Bolsista Fapesp.

RESUMO

O objetivo deste artigo é refletir sobre os modos como as elites políticas e artísticas procuravam moldar o ideal da “nova mulher”, tendo como objeto específico a escultura *Mulher*, de Adriana Janacópulos, realizada para o prédio do Ministério da Educação e Saúde, durante a gestão de Gustavo Capanema, no período do Estado Novo. Pretende-se debater quais discursos visuais, políticos e morais permeiam a representação do corpo feminino executada pela artista.

Palavras-chaves: arte; política; gênero; escultura; Estado Novo.

A construção do prédio do MES fez parte do projeto do governo ditatorial de Getúlio Vargas que pretendia imprimir sua marca na capital federal, na época o Rio de Janeiro, por meio da construção de palácios para abrigar ministérios e órgãos públicos. Considerado um dos símbolos da arquitetura moderna brasileira, o MES incluía obras de arte projetadas para o local: painéis de Cândido Portinari, azulejos de Rossi – Ossir e esculturas de Celso Antônio de Menezes, Adriana Janacópulos, Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz, sendo que várias delas representam mulheres.

Abordar a questão da mulher durante o Estado Novo (1937-1945) no Brasil, principalmente sob a perspectiva do MES, é tratar de um projeto político de construção da nação. A mulher era considerada responsável pela conservação da família e cabia ao Estado dar a ela uma educação racional e adequada à sua função social. Vista como formadora e regeneradora do homem, ela assumia papel essencial na reprodução e nos cuidados físicos e morais dos futuros cidadãos.

O objetivo deste artigo é refletir sobre como as elites políticas e artísticas procuraram representar a imagem da “nova mulher”, tendo como base a escultura *Mulher*, de Adriana Janacópulos, realizada para o prédio do MES durante a gestão de Gustavo Capanema. A intenção é analisar quais são os discursos sobre raça, gênero e nação evocados pela escultura.

Em 20 de fevereiro de 1938, Adriana Janacópulos escreve carta a Capanema dizendo ter estudado as condições para a realização de uma estátua conforme a maquete que havia apresentado. Teria 3,20 metros e seria executada em mármore branco, no período de dez a doze meses, pelo valor de 225 contos de réis, a serem pagos em três parcelas: 70 contos na assinatura do contrato, mais 70 na entrega da obra em barro e 85 contos quando fosse instalada no local¹.

No contrato para a estátua *Mulher*, celebrado em 24 de maio de 1938, Adriana se compromete a fazer a obra de acordo com a maquete e o croqui apresentados em 30 de março de 1938 e aceitos pelo ministro. Deveria ser realizada em “granito brasileiro cinzento, de Petrópolis”, e ter “uma vez e meia o tamanho natural”². A artista teria quatorze meses para executar escultura, podendo ser multada caso excedesse o tempo. Sua remuneração seria de 165 contos de réis, pagos em quatro prestações: 20 contos na assinatura do contrato, 15 na entrega da estátua em barro, 60 quando o trabalho fosse aceito pelo ministro e 70 contos quando a estátua estivesse finalizada. O pagamento de ajudantes e materiais ficaria a cargo da escultora³.

Nas atas do processo referente à escultura, consta que ela foi aceita pelo ministro em 11 de maio de 1939⁴. Segundo o documento, a estátua deveria estar pronta em julho

1. Reconstituição realizada com base nos documentos da série GCfi934.10.19, pertencente ao arquivo de Gustavo Capanema do CPDOC/FGV.
2. Trecho do resumo do processo de encomenda *Mulher*, pertencente à série GCfi934.10.19 do arquivo de Gustavo Capanema do CPDOC/FGV.
3. *Idem*.
4. Talvez tenha sido aceita em 1939 uma nova versão de *Mulher*, o que explicaria a prorrogação do prazo. No entanto, até o momento não temos informações suficientes para fazer tal afirmação. O croqui mencionado não foi encontrado no arquivo Gustavo Capanema.

de 1939, mas Capanema dá novo prazo para a entrega da obra, até 25 de maio de 1940. No entanto, o pagamento final só é liberado em 21 de setembro de 1942, em razão da conclusão do trabalho. Portanto, a obra levou mais de quatro anos para ser concluída⁵.

Adriana Janacópulos (1897-1978) é hoje uma escultora desconhecida, mas diversos elementos de sua trajetória mostram que ela dispunha de prestígio no meio artístico brasileiro na década de 1930 e justificam a escolha de seu nome para a realização da escultura *Mulher*. Adriana nasce em 1897, filha do comerciante George Janacópulos e de Lucila Calógeras, sobrinha do historiador e político influente, Pandiá Calógeras. Aos dez anos perde a mãe e é enviada com sua irmã, Vera Janacópulos, para ser educada em Paris. Ambas se encaminham para as artes. Adriana para a escultura e Vera⁶ para a música. Em Paris, Adriana estuda escultura com Laporte-Blairzy, Raoul Larche e Bourdelle. Expõe nos salões de Outono, Tuilleries e na exposição de arte latino-americana de 1924, tendo apresentado quinze obras no período de 1922 a 1929, principalmente bustos. Mora na região de Montparnasse, onde trava contato com vários artistas da colônia russa e com modernistas brasileiros que estavam em Paris, tais como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret e Celso Antônio. Casa-se com o escultor russo Alexandre Wolkowsky, do qual se separa em 1926. Tem dois filhos, Pierre e Josette.

Em 1932, após ter passado quase 25 anos na França, Adriana Janacópulos chega ao Brasil. Em sua transferência, conta com o apoio de Pandiá Calógeras, que acolhe a sobrinha em sua casa em Petrópolis, ajudando-a na inserção no meio intelectual e político do Rio de Janeiro. A imprensa brasileira dá destaque à artista recém-chegada, publicando entrevistas e cobrindo sua primeira e única exposição individual, realizada no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, em junho do mesmo ano, com o apoio da Associação dos Artistas Brasileiros, da qual Adriana era membro.

Segundo Marta Rossetti Batista⁷, visitaram a exposição de Adriana Janacópulos jornalistas, escritores, artistas plásticos e políticos, entre eles Ribeiro Couto, Celso Antônio de Menezes, Cândido Portinari, Alberto da Veiga Guignard, Hildegardo Leão Velloso e Afrânio de Mello Franco. A mostra era composta de treze bustos, quase todos executados em Paris, e uma maquete, intitulada *Projeto de Pavilhão de Piscina*, realizada por Adriana após sua chegada ao Brasil.

A exposição já assinalava o direcionamento para a escultura monumental. Como aponta Batista⁸, Janacópulos começa a produzir uma série de monumentos: *Projeto de Pavilhão de Piscina e Busto de Capistrano de Abreu*, em 1932; os túmulos de Felipe de Oliveira (1933-1934) e de Serafim Vallandro (c.1934). Tais encomendas testemunham uma inserção positiva da escultora nos meios cariocas, mas não se limitam à cidade, pois, em 1935, realiza outra obra, desta vez para São Paulo. Trata-se dos três monumentos públicos em homenagem aos estudantes mortos na Revolução Constitucionalista de

5. Reconstituição realizada com base nos documentos da série GCf934.10.19 do arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV.

6. Vera Janacópulos foi importante cantora de câmara, tendo desenvolvido carreira na França e no Brasil.

7. BATISTA, M. A escultora Adriana Janacópulos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 30, 1989, pp. 71-93.

8. *Idem, ibidem*.

1932, encomendados pela Universidade de São Paulo para as faculdades de direito, medicina e engenharia.

Esculpir a mulher brasileira era um projeto acalentado por Adriana Janacópulos desde sua chegada ao Brasil, como denota sua entrevista ao *Jornal do Brasil*:

[...] O que fiz de melhor e mais completo até agora foi um projeto de piscina, onde aproveitei elementos ornamentais brasileiros: há nesse projeto duas estátuas de mulheres que carregam frutas – -frutas brasileiras, mulheres brasileiras..

[...]

A escultura torna-se própria, principalmente, quando as figuras são próprias. Não há quem não reconheça uma grega numa estátua. Não há quem não reconheça uma romana. Assim também uma pastora portuguesa, uma camponesa alemã, uma escultura nacional. Nas estátuas que vejo pelas ruas e pelas praças, há muitas vezes muito valor, muito talento, mas não franqueza moderna. E com outros povos se dá o mesmo. A raça estampa-se nas linhas de expressão... Ora, é inegável que existe já um “tipo de brasileira”, que é inconfundível quando em viagem. [...]

- Em que se reconhece isso?

Difícil explicá-lo. O fato é que, como escultora, eu vejo perfeitamente esse tipo, essa expressão... É necessário que a nossa escultura fixe tal modelo, eternize as linhas e a vida interior da brasileira de hoje – tal como ela existe já no romance, na poesia, na música (na canção popular) e mesmo na pintura.

- E por que não tenta essa obra?

Vou tentar. Os elementos decorativos nacionais, flores, folhas, frutos, animais – tudo isso deve criar a ambiência em que a “brasileira plástica” seja eternizada [...] ⁹.

Nessa proposta, elementos exteriores, como a fauna, a flora e frutas típicas, auxiliariam a dar brasilidade à figura. No entanto, na maquete para o MES, bem como na obra final *Mulher*, tais elementos não aparecem. Em *Mulher*, Adriana não está preocupada com pesquisas nacionalistas, como as que realizavam Celso Antônio, Portinari e Di Cavalcanti. Ela também não se propôs a construir a mulher brasileira pelos “elementos decorativos nacionais”, como fez no *Projeto de pavilhão de piscina*.

A única crítica da época encontrada até o momento sobre a escultura *Mulher* é de Celso Kelly, reproduzida abaixo:

Mulher é o título e o motivo da estátua-monumento que Adriana Janacópulos acaba de concluir por encomenda do ministro Gustavo Capanema, destinada ao palácio da Educação. Na mesma obra, que reúne nomes de Cândido Portinari, Lúcio Costa, Celso Antônio e outros artistas, vai juntar-se também o da escultora Patrícia, cuja arte já se fez conhecida, não só no Brasil, como em Paris e outros centros cultos do mundo. A obra, ora concluída, alinha-se à produção de Adriana Janacópulos como sendo seu monumento mais forte e expressivo. É figura de mulher, sentada, em tamanho maior que o natural,

9. Uma escultora de volta da França. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1932.

construída com grande rigor simétrico, com uma surpreendente harmonia de linhas. É grandiosa, é sóbria, é exata. Ser exato em arte é uma coisa bastante difícil. Importa em ser justo: justo na composição, justo na execução. Nesse monumento, não há artificiosos, não há enfeites, não há engodo. O que dele resulta é a beleza da forma e o esplendor da matéria, um granito tratado com alma, uma pedra de onde sai a figura serena, tranquila, cheia de seiva, robusta e sadia de uma mulher-padrão para o Ministério da Educação e Saúde, sem os requintes de fim de raça nem os amaneirados dos salões mundanos. E será mais uma contribuição de arte para o palácio da esplanada do Castelo¹⁰.

Mas, afinal, por que representar a mulher? O que seria a “mulher-padrão”? Como Adriana a representa?

No final da década de 1930, a feminilidade estava sendo redefinida. Joan Scott¹¹ chama a atenção para o fato de os períodos de guerra serem momentos de desordem, nos quais as identidades de gênero tornam-se mais fluidas. Com a volta da paz, a gradual redistribuição do poder social, econômico, político e cultural tende a reconfigurar com rigidez as distinções entre feminino e masculino. O Brasil dos anos de 1920 e de 1930 passava por diversas mudanças político-econômicas geradas pelo golpe de 30, pela crise de 1929 e pela industrialização. Susan Besse¹² lembra que a obsessão com os papéis e comportamentos femininos que marcou essas décadas era uma forma de as elites lidarem com essas mudanças. Para elas, regenerar a família era primordial, já que a consideravam a instituição capaz de promover o progresso econômico e, ao mesmo tempo, manter a ordem social.

Como demonstra Natascha Ostos¹³, a população era entendida como agente-chave para o desenvolvimento do país. À mãe era atribuído o papel da reprodução e formação dos futuros cidadãos, tornando-se o principal agente na constituição desse “novo brasileiro”. O casamento, a maternidade, o controle da sexualidade e a educação feminina ganham o centro dos debates, gerando políticas públicas específicas. Para Susan Besse¹⁴, o Estado empenhava-se em implantar um modelo de família centrado no casamento moderno e higiênico, baseado em princípios científicos e de eficiência. Cabia ao MES, dar à mulher uma educação racional e adequada à sua função social¹⁵, como aponta o discurso de Gustavo Capanema:

10. KELLY, C. Adriana Janacópulos. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 maio 1942. Em: LISSOVSKY, M. e SÁ, P. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, 1ª ed. Rio de Janeiro: MINC/Iphan; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, pp. 315-316.
11. SCOTT, J. *Rewriting History*. Em: Margaret Higonnet et al. (orgs.). *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*. Yale: Yale University Press, 1987, pp. 19-30.
12. BESSE, S. K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo, Unesp, 1999.
13. OSTOS, N. A questão feminina: importância estratégica das mulheres para a regulação da população brasileira (1930-1945). *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 39, dez. 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332012000200011>>. Acesso em: 2 jul. 2013.
14. BESSE, S. K. *op.cit.*
15. BOEMY, H.; COSTA, V. e SCHWARTZMAN, S. Contenção das mulheres, mobilização dos jovens, em: *Tempos de Capanema*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Paz e Terra, 1984.

Os poderes públicos devem ter em mira que a educação, tendo por finalidade preparar o indivíduo para a vida moral, política e econômica da nação, precisa considerar diversamente o homem e a mulher. Cumpre reconhecer que no mundo moderno um e outro são chamados à mesma quantidade de esforço pela obra comum, pois a mulher mostrou-se capaz de tarefas as mais difíceis e penosas outrora retiradas de sua participação. A educação a ser dada aos dois há, porém, de diferir na medida em que diferem os destinos que a Providência lhes deu. Assim, se o homem deve ser preparado com têmpera de teor militar para os negócios e as lutas, a educação feminina terá outra finalidade, que é o preparo para a vida do lar. A família constituída pelo casamento indissolúvel é a base de nossa organização social e por isso colocada sob a proteção especial do Estado. Ora, é a mulher que funda e conserva a família, como é também por suas mãos que a família se destrói. Ao Estado, pois, compete, na educação que lhe ministra, prepará-la conscientemente para essa grave missão¹⁶.

Assim, representar a mulher era questão política de primeira ordem para o Estado varguista e, em particular, para o MES. Desafio que, no ano de 1938, Adriana Janacópulos enfrentava duplamente. Em 31 de dezembro de 1937, *O Jornal* publica um artigo sobre o concurso de beleza “A mais linda jovem do Brasil”, patrocinado por dezessete jornais e as rádios Tupi do Rio de Janeiro e de São Paulo, com apoio de Lourival Gomes Machado, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda do governo Vargas. Trata-se de um dos mais de trezentos artigos publicados no jornal durante o período do concurso, que vai de setembro de 1937 a janeiro de 1939. Nele, Adriana Janacópulos dá a seguinte declaração sobre o concurso:

– Antevejo nesse certame de beleza feminina – disse-nos a conhecida escultora – resultados que devem merecer as atenções de todos os artistas interessados na fixação, em particular, pela escultura, do tipo padrão da mulher brasileira. Nossa raça, em muitas áreas regionais, já oferece tipos estáveis representativos e, portanto, suscetíveis de uma interpretação decisiva. Não deixaria de ser interessante que, a exemplo do que se faz em outros países onde se realizam esses torneios de beleza – disse-nos ainda Adriana Janacópulos –, os nossos artistas fixassem também os traços daquela que no consenso do júri venha a reunir os mais completos atributos de beleza e da graça de nossas patricias¹⁷.

Adriana fez parte do comitê de jurados que escolheu a *miss* Associação dos Artistas Brasileiros e a vencedora final do concurso. Uma análise sobre o concurso de beleza pode nos esclarecer o que seria a “mulher-padrão” figurada pela escultora.

16. Gustavo Capanema. Conferência proferida por ocasião do centenário do Colégio Pedro II, 2 de dezembro de 1937. GC/Capanema, Gustavo, 2 dez. 1937, série PI. Em: BOEMY, H.; COSTA, V. e SCHWARTZMAN, S., *op. cit.*
17. Espetáculo inédito na Associação dos Artistas Brasileiros. *O Jornal*, 31 dez. 1937.

Em 20 de abril de 1929, Mário de Andrade escreve um artigo¹⁸ procurando conciliar o concurso de *miss* com a emancipação feminina. Ele aponta que, no concurso em questão, não há avaliação de inteligência ou cultura, apenas do corpo, o que seria um entrave à emancipação feminina. Como solução, propõe que o concurso não avalie o corpo da mulher, mas sua emancipação, suas capacidades e habilidades em se diferenciar “do ramerrão comum dos mortais”.

Quatro anos depois, o eugenista Roquette-Pinto¹⁹ escreve um artigo também dedicado a um concurso de *miss*. Assim como Mário, ele critica os critérios de avaliação, mas por outros motivos. Segundo ele, o concurso de beleza não é algo fútil; pode ser tarefa importante, uma vez que se trata de escolher o melhor exemplar da “raça”. Prossegue o cientista, esse exemplar não corresponderia ao “tipo brasileiro”, devido à dificuldade em defini-lo, mas a “um tipo de brasiliense branco”. O antropólogo lembra que, para se atingir esse objetivo, uma avaliação voltada apenas para a beleza é insuficiente, já que esse critério não garante a “boa herança”, e propõe que o concurso deve levar em conta princípios de antropometria. Bastaria o uso de fotografias. Elas permitiriam comparar as proporções típicas da raça branca, levando a um “juízo estético” – e “não sensorial” – das candidatas.

Algumas ideias de Roquette-Pinto são retomadas em declarações feitas em 1937 e 1938 sobre o concurso “a mais linda jovem do Brasil”. O próprio edital informa que a intenção é patriótica: escolher o mais belo exemplar da raça. As moças são avaliadas por fotografias tiradas para o evento, que ficam expostas no Palace Hotel, espaço cedido pela Associação dos Artistas Brasileiros. A relação entre o concurso e a constituição de um tipo racial é central no discurso do presidente dessa associação, Celso Kelly – que também é o autor da crítica mencionada sobre a escultura *Mulher*, de Adriana Janacópulos. Nele, arte e eugenia têm missões semelhantes e estão imbricadas em um mesmo projeto – a representação do tipo ideal racial:

A ideia do concurso de a mais linda jovem do Brasil repercutiu splendidamente entre os artistas pelo sentido de arte que encerra e pelo que servirá de estímulo para a formação definitiva de um tipo harmonioso de nossa beleza natural. Todos os povos que querem ser fortes precisam cuidar, estimular e desenvolver os problemas e elementos de eugenia para auxiliar o aparecimento dos exemplos normais, bem proporcionados, que correspondam, a um só tempo ao ideal de vigor e harmonia. Tendo viajado pelo Brasil inteiro, verifiquei a diversidade dos nossos tipos raciais característicos de várias regiões. Essa realidade étnica está a nos indicar as formidáveis possibilidades de que dispomos para obter no futuro, por transformações da seleção natural, um padrão plástico de alta expressão física e moral²⁰.

18. ANDRADE, Mário de. *Miss Brasil*. *Diário Nacional*, 20 abr. 1929. Agradecemos a Eduardo Sato pela indicação desse artigo.

19. ROQUETTE-PINTO, E. *Ensaios de antropologia brasiliiana*. São Paulo: Editora Nacional, 1982.

20. A Associação dos Artistas Brasileiros constituiu sua comissão interna na participação do concurso de “A mais linda jovem do Brasil”, *Diário da Noite*, 21 nov. 1937.

A diferença do discurso de Celso Kelly em relação ao de Mário de Andrade (de 1929) é notável. Da preocupação com a emancipação da mulher, o problema passa a ser a tipificação da brasileira. Sugerimos que isso se deve a mudanças na forma de pensar e representar a mulher. A “mulher-padrão” é um novo modo de figurar a feminilidade. Ele se contrapõe às imagens da mulher moderna que emergiam no fim do século XIX e início da década de 1920.

Nancy Cott²¹ mostra que a mulher moderna norte-americana era representada, nas décadas de 1910 e 1920 como enérgica e sociável, que gostava de se divertir e buscava ser atraente para os homens. Para a autora, a emancipação da mulher veiculada nessas representações estava ligada à expansão do consumo, pois dar à mulher possibilidade de escolha significava ampliar o mercado consumidor. Para Whitney Chadwick e Tirza Latimer²², a mulher moderna era, na Paris do pós-Primeira Guerra, a própria representação da modernidade. Segundo as autoras, ser mulher moderna na década de 1920 era ser sexualmente ativa, cruzando barreiras de gênero, raça, classe, idade e estatuto marital, ou seja, tudo o que os ideólogos conservadores abominavam. Era aquela que provocaria a decadência da família, da raça e consequentemente da nação. Portanto, era preciso contrapor a ela a “mulher-padrão”. Como afirma Silvana Goelner:

Se as imagens da mulher frágil e indolente não são úteis ao projeto de modernização nacional também não são as da libertina, da prostituta e da mulher sem par e sem filhos, visto que colocam em suspeição um ideal feminino de existir, onde a audácia anda ao lado da compreensão e da delicadeza, o trabalho fora de casa concilia-se com as tarefas domésticas de educação dos filhos e as recomendações direcionadas para o seu corpo estão ligadas a sua preparação para o trabalho e para a procriação²³.

As declarações apresentadas sobre os concursos de *miss* ao longo da década de 1930 e as representações femininas veiculadas na *Revista Educação Physica*, publicadas nas décadas de 1930 e 1940, convergem em muitos aspectos. Silvana Goelner²⁴ mostra que os discursos veiculados nessa revista sobre os corpos femininos têm como público-alvo a mulher branca de classe média, buscam incutir a importância da atividade física para a saúde e a beleza da mulher e exaltam a feminilidade. Tal representação está associada a um discurso eugênico, no qual uma mulher forte e sadia geraria filhos hígidos para a nação. As mulheres são exibidas na revista se exercitando, pulando, em imagens delicadas e graciosas, como se o esporte não exigisse esforço. O exercício, além de dar saúde

21. COTT, N.F. A mulher moderna: O estilo americano dos anos vinte. Em: *História das mulheres no Ocidente. O século XX*. Porto/ São Paulo: Edições Afrontamentos/ Ebradil, 1996.

22. CHADWICK, W. & LATIMER, T.T. Becoming modern: Gender and sexual Identity after World War I. Em: _____ (orgs.), *The modern woman revisited: Paris between the wars*, Londres: Rutgers University Press, 2003.

23. GOELLNER, S. V. *Bela, maternal e feminina: imagens da mulher na Revista Educação Physica*. Ijuí: Unijuí, 2003, p. 187.

24. *Idem, ibidem*.

e beleza à mulher, era também uma forma de disciplinar o corpo, pela qual ela devia dominar a si mesma, controlando suas emoções.

O documentário *Olympia*, de Leni Riefenstahl, rodado em 1936 nas Olimpíadas de Berlim e veiculado no Brasil no final de 1938, é talvez o exemplo mais icônico desse tipo de representação. Nele, vemos corpos ágeis, saudáveis e viris em pleno movimento. Essa ideia impactou a propaganda getulista e também os cinejornais da época²⁵. O próprio MES teria divulgado em 1938 fotos da campeã de natação Ligia Cordovil como exemplo do padrão de perfeição física da mulher brasileira²⁶. A nadadora foi também protagonista do filme *Alma e corpo de uma raça*, produzido pela Cinédia no mesmo ano, com apoio do Departamento de Imprensa e Propaganda e do MES.

Embora na escultura Mulher, de Adriana Janacópulos, não haja nenhuma alusão direta aos esportes, ela se aproxima dessas representações da “mulher-padrão”, uma vez que, nos dizeres de Celso Kelly, a escultora compõe uma “figura serena, tranquila, cheia de seiva, robusta e sadia”.

Celso Kelly²⁷, descreve a escultura como “figura de mulher sentada”. Tal posição é uma forma corriqueira de representar a mulher na arte. Berger²⁸ compara dois quadros de Franz Halsque – um retratando os regentes e outro as regentes de asilos para velhos no século XVII. Para ele, a principal diferença entre as duas obras é que os homens aparecem em pé, enquanto as mulheres estão sentadas. Como Berger coloca, aceitamos essa diferenciação de modo natural, a ponto de historiadores da arte nem sequer a mencionarem. Trata-se de um tópos recorrente na história da arte ocidental. Mas quais são as formas de representar uma mulher sentada no período?

A sensualidade e o erotismo marcam várias das esculturas de mulheres sentadas das décadas de 1920 e 1930, como vemos em *Jeunesse* (1933) e *L'Offrande* (1936)²⁹, de Robert Wlérick, ou em *Leda* (1902) e *Grande Femme Assise* (1920), de Maillol. Em *Jeunesse e Grande Femme Assise*, o caráter erótico das figuras é sugerido pelo gesto de tocar o seio. Em *L'Offrande*, a posição reclinada da figura e sua expressão atribuem a ela conotação sexual, ressaltada ainda mais pelo título. Em *Leda*, o caráter erótico não é tão acentuado quanto nas anteriores, todavia pode ser percebido formalmente pelo volume e pela inclinação do rosto e do corpo, denotando sensualidade. Em todas essas esculturas, o olhar

25. Sobre a relação entre os cinejornais brasileiros e a estética de Leni Riefenstahl, ver: TEIXEIRA, C. A. *Cinejornal Brasileiro: A documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl*, Dissertação (mestrado em artes), UFMG/EBA, Belo Horizonte, 2011.

26. Informações contidas em: LISSOVSKY, M. & JAGUARIBE, B. Imagem fotográfica e imaginário social. *ECO-PÓS*, v. 9, n.2, ago.-dez., 2006, pp.88-109.

27. KELLY, C. Adriana Janacópulos. *A Noite*. Rio de Janeiro, 21 maio 1942. Em: LISSOVSKY, M. & SÁ, P. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. 1ª edição. Rio de Janeiro: MINC/Iphan; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, pp. 315-316.

28. BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

29. *La Jeunesse* foi exposta em *Maitres de l'art indépendant* de 1937, no Petit Palais, por Raymond Escholier, e *L'Offrande* foi realizada para o pavilhão da cidade de Paris, da Exposição Universal de 1937. Wlérick é um dos artistas citados nas anotações de Capanema.

da mulher não encontra o do espectador; antes, a mulher parece servir como objeto passivo para um olhar masculino³⁰.

Já as obras *Femme* (1936), de Daniel Bacqué³¹, *Jeune Fille* (1936), de Maillol, *Nu Assise* (1923), de Charles Despiau³², e *Calme Hellénique* (1928-1929), de Wlérick, apresentam outras formas de figurar mulheres sentadas. Com as costas eretas, olhar evasivo para o horizonte e mãos apoiadas sobre as coxas ou sobre o bloco, denotam repouso, interiorização e contemplação.

Não é essa a solução que propõe a escultura *Mulher*, de Adriana. Ainda que “serena”, seu olhar não é evasivo. O tronco levemente inclinado para a frente, as escápulas saltadas e as mãos apoiadas nas arestas da parte traseira do bloco não demonstram repouso; sugerem esforço, dando a sensação de ação, como se a figura estivesse prestes a se levantar. O ato de levantar significa sair da posição de ócio para a de ação. A mulher é, portanto, representada como sujeito ativo, e não como objeto passivo de um olhar masculino³³.

Mas por que compor uma mulher levantando? Seria um pedido do ministro? Os documentos encontrados não permitem fazer tal afirmação. A obra, não foi reproduzida em jornais e revistas, o que denota que não houve esforço para divulgá-la. Apenas uma crítica foi encontrada sobre *Mulher*, e nela o gesto de levantar não é mencionado. Pelo contrário, logo no início Celso Kelly afirma, categórico: “é figura de mulher, sentada [...]”³⁴. As obras de arte dão margem a diferentes interpretações. Ao definir a obra como mulher sentada, o crítico limita seus significados. O gesto de levantar, que dá à obra um caráter ambíguo, desaparece. Talvez, porque significasse uma discreta ousadia da artista, rapidamente dissipada por uma leitura normativa da obra.

Procuramos mostrar que no Brasil dos anos de 1930 figurar a “mulher-padrão” era uma necessidade política. Os concursos de beleza, as propagandas do regime, o cinema e as revistas tentam responder a essa demanda. Nas artes plásticas, Adriana Janacópulos tomou para si esse desafio. A solução apresentada pela escultora rompe com a tradição artística francesa de sua época, mas ao mesmo tempo não adere totalmente às representações veiculadas pelos meios de comunicação. É uma resposta ousada para um problema conservador. Só pode ser entendida dentro dos debates do período, no qual se articulam

30. “[...] os homens atuam e as mulheres aparecem. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas. Isso determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres, mas também a relação das mulheres entre elas. O fiscal que existe dentro da mulher é masculino: a fiscalizada, feminino. Desse modo, ela vira um objeto – e mais particularmente um objeto da visão: um panorama.” (BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pp. 48-49).

31. A escultura foi realizada para a Exposição Internacional de Artes e Técnicas de Paris, de 1937, e foi colocada em frente ao Palácio de Chaillot.

32. A fotografia dessa obra consta no volume dedicado a Charles Despiau da coleção *Albums d'Art Druet*, citado nas anotações de Capanema.

33. Estamos usando o conceito de olhar masculino, conforme as definições de John Berger e Tamar Garb. Cf. BERGER, J. *Modos de ver*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999; TAMAR, G. Gênero e representação. In: *Modernidade e modernismo. A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

34. KELLY, C. Adriana Janacópulos. *A Noite*. Rio de Janeiro, 21 maio 1942. Em: LISSOVSKY, M. e SÁ, P. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*, 1. ed. Rio de Janeiro: MINC/Iphan; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, pp. 315-316.

discursos tanto de “emancipação feminina” quanto de manutenção das desigualdades de gênero, num processo de “modernização conservadora”³⁵.



Escultura Mulher, de Adriana Janacópulos, 1942, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro. Foto: Epaminondas, s.d. Arquivo Gustavo Capanema. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro³⁶.

35. O termo é utilizado por Susan Besse. Cf. BESSE, S. K, op. cit, 1999.

36. Reproduzido de: CAVALCANTI, L. Dezoito graus. Rio Moderno uma história do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro: Língua Geral, 2014, p. 117.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, M. A escultora Adriana Janacópulos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 30, 1989, pp 71-93.

BESSE, S. K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940*. São Paulo, Unesp, 1999.

BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOEMY, H.; COSTA, V. & SCHWARTZMAN, S. Contenção das mulheres, mobilização dos jovens. In: *Tempos de Capanema*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Paz e Terra, 1984.

CAVALCANTI, L. *Dezoito graus. Rio moderno uma história do Palácio Gustavo Capanema*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2014, p. 117.

CHADWICK, W. e LATIMER, T.T. Becoming Modern: Gender and Sexual Identity after World War I. In: _____ (orgs.). *The modern woman revisited : Paris between the wars*. Londres: Rutgers University Press, 2003.

COTT, N. F. A mulher moderna: O estilo americano dos anos vinte. In: *História das mulheres no Ocidente. O século XX*. Porto/ São Paulo. Edições Afrontamentos/ Ebradil, 1996.

GARB, Tamar. Gênero e Representação. In: *Modernidade e modernismo. A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1984.

GOELLNER, S. V. *Bela, maternal e feminina: imagens da mulher na Revista Educação Physica*. Ijuí: Unijui, 2000.

LISSOVSKY, M. & SÁ, P. *Colunas da educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. 1ª edição. Rio de Janeiro: MINC/Iphan; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.

LISSOVSKY, M. & JAGUARIBE, B. Imagem fotográfica e imaginário social. *ECO-PÓS*, v. 9, n.2, ago.-dez., 2006, pp.88-109.

OSTOS, N. A questão feminina: importância estratégica das mulheres para a regulação da população brasileira (1930-1945). *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 39, dez. 2012 . Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332012000200011>>. Acesso em: 2 jul. 2 jul. 2013.

ROQUETTE-PINTO, E. *Ensaios de antropologia brasileira*. São Paulo: Editora Nacional, 1982.

SCOTT, J. Rewriting History. In: HIGONNET, Margaret *et. al.* (orgs). *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*. Yale: Yale University Press, 1987, pp. 19-30.

TEIXEIRA, C. A. *Cinejornal brasileiro: A documentação do esporte no Estado Novo em comparação com a estética de Leni Riefenstahl*, Dissertação de mestrado em artes, UFMG/EBA, 2011.

Amélia – uma mulher, seus narradores e seus tempos

Amanda Beraldo

Mestra pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).
Bolsista pela Capes.

RESUMO

Ao falar em Amélia já trazemos um significado pronto para a personagem, sem a possibilidade de pensarmos em outras leituras para ela. Este artigo pretende pontuar algumas transformações para Amélia e remontar uma possível trajetória para a canção, tão famosa e tão rejeitada pelo movimento feminista. Também pensaremos em visões distintas para a canção conforme seus intérpretes.

Palavras-chave: Ataulfo Alves; canção; samba.

AMÉLIA – UMA MULHER, SEUS NARRADORES E SEUS TEMPOS

Amélia é uma das mais célebres personagens populares brasileiras. Odiada injustamente pelo movimento feminista, ela cumpre uma função na sociedade: é, no mínimo, o estereótipo não desejado para uma mulher que não se queira subordinada ao gênero masculino. Porém ela passa a cumprir esta função depois de certo momento, não sendo inicialmente inerente a ela.

A referência à injustiça de *Amélia* pode ter chamado a atenção do leitor e esta apresentação corre o risco de ser entendida como pouco sensata neste princípio. Porém, se este texto corre tal risco, também está de acordo com a opinião dos autores da canção, sobretudo de Mário Lago, que sempre defendeu a personagem, dizendo que houve uma má interpretação da canção. Não é certo que os motivos da defesa de *Amélia* que aqui fazemos sejam exatamente os mesmos de seus autores, mas afirmamos que a “mulher de verdade” de Ataulfo e Lago, pelo menos no início, não foi construída como um modelo sexista.

Todavia, não iremos aqui desconstruir essa imagem de Amélia tão sólida na nossa cultura¹. Pelo contrário, vamos pontuar algumas passagens na sua conquista do posto tão rejeitado.

Já é notado em tantos trabalhos sobre samba a legitimidade de suas letras como crônicas do dia a dia², realizadas por integrantes da população brasileira que não conseguiam outras formas de fazer ecoar suas vozes no tempo de “Ai, que saudades de Amélia” (1942). Estamos falando, é claro, da parte da população que compõe as classes mais baixas. Porém as ressignificações que a sociedade como um todo pode fazer nas ideias das canções que se tornam de sucesso podem deturpar suas primeiras intenções, afinal, não podemos pensar uma obra sem relação com seu público, formando uma tríade “autor-obra-público”³.

Para que não haja, portanto, muita desconfiança nessas palavras que até esboçam defender *Amélia*, podemos começar com a letra da canção no corpo destas páginas. E logo agora, por favor, procure o leitor em sua letra qualquer indício sexista contra *Amélia* nela contida. Tente também se despir dessa imagem que já aparece em nosso imaginário:

Ai, que saudades da Amélia (Ataulfo Alves e Mário Lago, 1942)
“Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz

1. Para uma desconstrução mais lenta e detalhada dessa imagem de Amélia, pode-se acessar a íntegra da minha dissertação de mestrado: *De Amélias e Barracões: a noção de saudade na obra de Ataulfo Alves*, capítulo II.
2. Ver BERALDO, A. MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
3. Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

Você não sabe o que é consciência
Não vê que eu sou um pobre rapaz

Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo o que você vê você quer
Ai, meu deus que saudades da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
E quando me via contrariado
Dizia: ‘meu filho, o que se há de fazer?’

Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia que era mulher de verdade”

A personagem *Amélia* fomentou um imaginário que muito se difundiu pelo país. Num ápice de popularidade, o seu nome virou verbete de dicionário na língua portuguesa. Para *Aurélio*, que primeiro inseriu o termo, *Amélia* é “[Do antr. *Amélia*, do samba *Ai! que saudade da Amélia*, de autoria de *Ataulfo Alves* e *Mário Lago*.] S. f. Bras. Pop. 1. *Mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem*”⁴. Por ele entendemos *Amélia* como uma mulher subordinada ao homem, constituindo relações de poder dele sobre a companheira. Ela é “imortalizada” no imaginário popular também através dos dicionários, todavia, como a tomada de *Amélia* por verbete só aconteceu em 1975, imaginamos que essa definição foi feita por *Aurélio Buarque de Holanda* em cima do entendimento compartilhado pelo grande público e repercussão da canção, provavelmente já difundida dessa maneira na década de 1970.

Mas o que acontece nesta canção é algo bem diferente do nosso entendimento para ela, se pensarmos que nos encontramos no Estado Novo, num período conhecido como *trabalhista*, quando havia a obrigação moral do trabalho e também perante a lei. “Ai, que saudades da Amélia” não está de acordo com os ideais daquele período.

A personagem *Amélia* representava uma mulher que operava na chave da malandragem, assim como o seu companheiro. Por meio de uma análise cuidadosa e depois de passarmos por muitos entendimentos possíveis para a sua canção, consideramos que a companheira atual do narrador, a quem ele se dirige na letra, é que era alguém que se afinava com o que consideramos hoje machismo. Explica-se:

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão que regulava os discursos nas produções culturais, foi implementado pelo Estado Novo em dezembro de 1939, passando a reprimir a temática da malandragem, muito comum durante a década de

4. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Nova Fronteira, 1986.

1930⁵. Acontece que o órgão, falando através da revista *Cultura Política*, propagadora da ideologia cultural do Estado Novo, entendeu *Amélia* não com a visão que conhecemos hoje. Surpreendentemente, eles desaprovam a canção e esta visão diz que ela é conformista:

“As melodias populares põem na boca de toda gente, inclusive das crianças, as pequenas tragédias domésticas, que parecem fugidas dos desenhos de GeoMC Mnus [?]. A preocupação da malandragem e o sonho do amor sem despesas conciliam-se no conformismo das Amélias”⁶.

Analisando a letra, a atual companheira faz exigências ao parceiro (“*nunca vi fazer tanta exigência*”), entendemos pela visão geral da canção que elas incluem a aquisição de bens materiais. Para tanto era necessário ter dinheiro, e para ter dinheiro, um trabalho. Então ela exigia que o suposto malandro trabalhasse. Esta moça (e não *Amélia*) se coloca no mundo da ordem “burguesa”⁷: é uma mulher que cuidava (ela sim) da casa, conforme recomendações do Estado Novo e o homem é quem devia trabalhar. Tanto que o terceiro e o quarto versos se assemelham muito com o discurso de malandro, pois se ela exige que o companheiro trabalhe, ele diz que ela “não sabe o que é consciência” e também “não vê que ele é um pobre rapaz” – não um rapaz pobre. A posição do adjetivo antes do substantivo não parece ter sido escolhida somente em favor da rima, soa mais como lábia de malandro.

“Querer tudo o que vê” representa mais uma pressão da mulher para que o companheiro trabalhe. Ele se queixa dessa mulher por exigir a aquisição de bens materiais, reiterando que o homem tinha a obrigação de sustentá-la.

No terceiro e no quarto versos desta segunda estrofe, o momento do clímax, a saudade por *Amélia* representa o desejo de que a ex-companheira volte, a manifestação enfática da insatisfação com a atual senhora. Podemos inferir dessa forma que *Amélia* não agia como ela, mas tudo isso não significa que *Amélia* fosse submissa.

A terceira estrofe (“Às vezes passava fome ao meu lado/ e achava bonito não ter o que comer/ e quando me via contrariado/ dizia ‘meu filho, o que se há de fazer?’”), a mais emblemática da canção, pode ser considerada também a mais grave tanto a partir de uma visão de esquerda, devido ao conformismo, mas também foi visto assim pela visão do DIP. Pode ser entendida como a resignação completa de *Amélia*.

Porém, nesta análise, a estrofe pode ser compreendida como recurso de linguagem na fala do malandro. É, além do mais, como Ataulfo se explica numa canção de julho de

5. Cf. MATOS, Claudia, *op. cit.*, 1982.

6. CASTELO, Martins. O samba e o conceito de trabalho, em: *Revista Cultura Política*, n. 22. Rio de Janeiro, 1942, pp. 174-176. O autor revela a rejeição por “*Ai, que saudades de Amélia*” no todo do texto, que não é pertinente ser citado aqui na íntegra.

7. CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

1942, chamada “Represália”, que faz em resposta a alguns de seus amigos que o importunavam, dizendo a ele que *Amélia* teria morrido de fome. Na composição Ataulfo relata que “Onde eu dizia/ Que a coitada não comia/ Era pura fantasia/ Era força de expressão” – e já que é *força de expressão*, é bem plausível que o verso “achava bonito não ter o que comer” signifique que o casal preferia passar por toda sorte de aperto financeiro a trabalhar duro como assalariado.

Achar bonito a falta da comida revela que a beleza que enxergavam estava no modo de vida que tinham. Achar que isso é belo não quer dizer que gostavam de não ter o que comer, mas que tinham orgulho de não compactuar com o sistema e com a ideologia trabalhista, e de ainda assim viver na cidade de Getúlio.

E então o verso que representa a maior resignação para o DIP, “Meu filho, o que se há de fazer?”, pode indicar não conformismo, mas, ao contrário, consciência social.

Mais ainda: ao estar em vigor a “lei de repressão à vadiagem”, somando-se o dever do trabalho como constitucional, a atitude também significa uma contravenção. Se não há o que ser feito, é porque a busca por um trabalho está mesmo fora de cogitação, e o casal tem a escolha de viver como bem entendia, não conforme obrigação frente ao Estado Novo.

A “mulher de verdade” cantada no refrão, dessa forma, não corresponde às expectativas de cunho sexista do imaginário difundido a respeito da personagem.

A *vaidade* aparece na canção de uma forma interessante. Ela também pode ser um indício de classe, um elemento negativo para a personalidade da companheira, pois a *vaidade* não é um valor positivo para o cristianismo (dominante), e dessa forma aquela sociedade carioca dos anos 1930, sendo na sua maioria cristã, já não devia aceitá-la muito bem. Porém, quando a *vaidade* existe entre a população pobre, o problema pode ficar maior, pois significa gastos com beleza, que era supérflua se comparado aos poucos recursos que dispunham para suas sobrevivências já tão apertadas.

Mas em momento algum aparece entre as palavras da canção qualquer referência a *Amélia* como vítima de machismo. Em verso algum esta *Amélia* faz qualquer serviço doméstico, sofre alguma agressão ou é apontada como submissa.

Era *ela* quem dava a palavra: “meu filho, o que se há de fazer?” – o que pode parecer uma exclamação resignada. Entretanto o trabalho (para ambos) longe de seus planos coloca em xeque essa resignação. Assim, os dois são colocados em pé de igualdade e vemos que estão no mundo da “desordem burguesa”⁸, subvertendo o mundo da ordem ao negarem-se ao trabalho.

Fica um pouco confuso, então, pensar que *Amélia* foi quem levou posteriormente a fama de submissa se era a sua sucessora que cumpria o papel feminino esperado pelo DIP.

Não tenho respaldo para afirmar algo que faça alguma relação concreta entre a rejeição inicial de “Ai, que saudades da Amélia” pelo DIP e o imaginário que ela adquiriu, fazendo depois com que se tornasse o famoso símbolo sexista, mas podemos notar como deve ter sido conveniente, para o governo, a canção ter tomado essa significação.

8. *Idem, ibidem.*

Ataulfo abraça essa imagem porque isso é o que o immortaliza e é o que lhe garante a própria subsistência, numa malandragem bem-sucedida – afinal o negro ganhando dinheiro em cima do branco pode ser considerado malandragem, sobretudo para a sua época, devido à hierarquia racial que ainda hoje existe no Brasil⁹. Como o malandro que dá o duplo sentido à canção, ele não desmente *Amélia* em “Represália” e “trabalha na flauta” ganhando poder no cenário fonográfico com jogo de cintura sobre as interpretações da canção – diferentemente até de Mário Lago que passou sua vida tentando explicar, sem êxito, que não há machismo em “Ai, que saudades de Amélia”¹⁰.

O aconselhamento do DIP nesse período era para que as canções contemplassem a ideologia trabalhista. Porém a obrigação do trabalho era um valor inculcado nas classes baixas da sociedade brasileira pós-escravidão como o único meio de o homem livre saldar sua dívida com o Estado. E o Estado, em troca, dar-lhes-ia segurança e garantiria a liberdade dos trabalhadores¹¹.

No entanto, na primeira metade do século XX, a população ainda se encontrava temporalmente muito próxima à escravidão. Muitos negros ainda tinham os pais e avós que haviam trabalhado como escravos. Certamente a escravidão era uma sombra muito forte que existia sobre os redutos do samba, predominantemente compostos por negros, provavelmente fazendo com que para essas pessoas e seus conviveres o trabalho braçal fosse das piores atividades que podiam exercer, até indignas, ao contrário do que era pregado.

O meio para uma boa colocação social do pobre, ou para a não marginalização dele, segundo a ideologia do Estado Novo (em consonância com o sistema que se pretendia capitalista, com todas as ressalvas temporais) era por meio do trabalho. Porém, mais do que ninguém, o malandro tinha a consciência de que o trabalho, como lhe era apresentado e possível, era apenas um meio de exploração da vida e da energia do trabalhador pelo patrão, e ele recebia como salário somente o mínimo para a manutenção de sua sobrevivência, ou nem isso¹². Assim, na prática da malandragem a sua qualidade de vida aumentava, pois não trabalhava em excesso e seus ganhos para a subsistência não deviam ser tão diferentes do salário miserável que os trabalhadores pobres e negros recebiam¹³.

9. Embora ele confesse, no depoimento ao MIS, que “Ai, que saudades da Amélia” foi a canção que lhe rendeu menos dinheiro, devido ao acordo feito com a gravadora, esta foi a canção que o impulsionou para todo o seu trabalho posterior, que aí sim lhe deu bastante dinheiro.
10. Mário Lago defendeu *Amélia* em todas as entrevistas que a mencionava, mas usamos neste trabalho a entrevista de Fígaro (FIGARO, Roseli Aparecida. Um artista de verdade (Entrevista com Mário Lago)”, *em Revista Comunicação e Educação*, n. 22, São Paulo: ECA-USP, 2001.).
11. Ver revista *Cultura Política*, que publicava diversos artigos com apologia ao trabalho em todos os números)
12. Preciso ressaltar que não estou aqui enfocando a classe trabalhadora, mas um grupo social que se encaixa na malandragem. Não quero ignorar as conquistas trabalhistas e mesmo o salário mínimo que foi conquistado nesse período.
13. Essa abordagem não é uma novidade surgida no pós-escravidão do Brasil. “Paul Lafargue denuncia a religião do capital e também todos os sistemas que têm o trabalho como único valor social e individual” - Paquot, 2000:38. Coloca ainda o assalariado como a pior das escravidões, diferenciando lazer de tempo livre, e este como tempo de liberdade.

Também para o Estado Novo, a mulher teria uma função importante neste contexto trabalhista. Não como trabalhadora (pois a ela não era moralmente permitido trabalhar fora de casa), mas como alguém que cuida da casa para que o marido possa trabalhar fora e ao mesmo tempo o incentiva no trabalho, fazendo justamente o que a personagem que representa a companheira atual do narrador faz, cobrando-o.

Isso nos permite mostrar que a sociedade que construiu a visão consagrada como verbete de *Amélia* é que leva a tarja de machista e conservadora, portanto, até segunda ordem, foi ela quem transformou *Amélia* num símbolo sexista.

Porém esta é a parte que nos falta: a passagem de como ela se transformou nesse símbolo. O que nos dá a impressão de que ela já nasceu com essa personalidade sexista que até letras de *rap* e outras canções atuais fazem referência como alguém não desejada para identificação.

Então Ataulfo firma seu pé no mercado fonográfico com a sua mais famosa canção e mais de vinte anos se passam. O ano, agora, é 1967. Ainda era o início da carreira do jovem Roberto Carlos, já tão aclamado pelo público, e “Ai, que saudades da Amélia” foi regravada agora pelo líder do movimento da jovem guarda¹⁴. Vinte e cinco anos depois do seu primeiro estouro, *Amélia* é outra. Não se trata mais de *saudade da mulher*, como foi em 1942. A composição, neste momento, fala de *saudade do passado*.

Quando o padrinho de Roberto¹⁵ compôs e gravou a canção, o momento de 1942 podia fazer com que “Ai, que saudades da Amélia” fosse entendida como transgressora. Porém num espaço menor do que de vinte anos houve a construção que fez de *Amélia* essa “mulher de verdade” com a visão sexista e redutora, da forma como a conhecemos ainda hoje.

Na década de 1960, Getúlio estava morto e já não era mais o período conhecido como trabalhista. Havia um contexto social completamente diferente daquele de sua época, era outro espírito que vagava pelo tempo. O Brasil se encontrava em plenos “anos de chumbo”, um período tenso, de explosões de pensamentos divergentes e ainda mais restrito de liberdade de expressão.

Logo, Roberto Carlos, ao sentir saudades de uma nova *Amélia*, traz outra forma de interpretar a canção e outras características para a personagem. Esse Roberto, apesar de se dizer “terrível”, era o bom mocinho, ordeiro, o rouxinol e filho de orgulho da ditadura militar, sem a possibilidade de colocá-lo na chave da *dialética da malandragem*¹⁶, como colocamos Ataulfo.

Esse moço tímido que só andava na linha, o bom filho, querido por um grande público jovem e pelos seus respectivos pais¹⁷, por muitas vezes obedecia aos produtores e

14. “Compacto raro lançado nos anos de 1960, quando Roberto Carlos participou do Festival da Record em 1967. Essa versão é original Mono, mas tem a versão Stereo relançada no San Remo em 1975/1976”. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=23iLzEbarmc>, acesso em: 28 jan. 2015.

15. Ataulpho Alves Jr contou que Ataulfo apadrinhou Roberto Carlos no início de sua carreira.

16. CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, pp. 67-89, 1970.

17. ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, v. 1, 2013.

cegamente ao mercado¹⁸, trazendo a saudade de um tempo junto com “Ai, que saudades da Amélia”. A saudade dela, cantada agora, em 1967, era de um tempo em que a mulher se encontrava ainda mais submissa, como o que não se lê na letra da canção, mas que foi construída pelo imaginário popular sobre ela.

É claro que ele não está se referindo àquela *Amélia* que discutimos anteriormente, a mulher pobre, que tinha outras liberdades que a moça rica não tinha. Ela era agora muito mais a moça que se guardava e esperava pelo casamento. Essa mulher que Roberto canta, em seu entendimento, já é uma mulher romantizada, uma dona de casa nos moldes brancos, a que fazia sem reclamar todos os serviços domésticos.

Também a *vaidade* que não tinha *Amélia* foi uma ideia que se transformou. Passou da ideia de “querer os supérfluos” – um problema para as classes pobres, para se transformar na *vaidade* que é um pecado católico, a que se preocupa demasiadamente com beleza e seus caprichos. Totalmente coerente com o tempo e com a classe social dos agentes.

A interpretação que fazia de *Amélia* e de seu companheiro dois contraventores em 1942, rebeldes contra o sistema político, havia sido engolida pela hegemonia da ideia de *Amélia* para as massas. Assim, para esse público que apreciava “Ai, que saudades da Amélia” na interpretação de Roberto Carlos, aquela outra personagem, a *malandra*, simplesmente nunca tinha existido.

Há uma coerência entre a imagem do bom moço de Roberto e a de *Amélia* como a moça que se tornou um exemplo de dona de casa. Roberto, o intérprete, sofrendo de saudades por essa moça sem vaidade é o ponto alto em que percebemos a transformação da personagem, o ponto que confirma a imagem dela que foi construída pelo senso-comum.

E a cada vez que *Amélia* é hoje regravada, podemos ter a certeza de que aquele primeiro significado da canção se perdeu no tempo. Tanto que ela é trazida, quando regravada ou cantada em *shows*, sob estes aspectos: 1) homenagem a Ataulfo e ao samba; 2) crítica à sociedade machista; e 3) corroborando a imagem submissa da personagem intencionalmente. Nessas três opções, *Amélia* não abandona sua imagem sexista.

Utilizamos então, como exemplos um pouco mais atuais, Simone, Seu Jorge e Diogo Nogueira.

Seu Jorge associa “Ai, que saudades da Amélia” a uma canção dele e de Bento Amorim chamada “Mania de peitão” (2004). A canção de Ataulfo é cantada em seguida, depois da primeira vez que a de Seu Jorge é interpretada.

Ele invoca a imagem da nossa clássica “mulher de verdade”, que não teria vaidade, compondo uma crítica ao estereótipo atual da mulher com próteses nos seios, dizendo que apostaria no seu valor físico, denunciando sua “armação de silicone”.

18. Em 2010, Roberto Carlos dá um depoimento sobre o Festival da Canção, no documentário “Uma noite em 67” (direção de Renato Terra e Ricardo Calil) em que alega não ter escolhido nem a canção que cantaria. Disse que os produtores já traziam tudo pronto pra ele, com a opção apenas de aceitar participar ou não.

É óbvio que não quebra a imagem sexista. Não luta contra ela. Aliás, corrobora com ela desde o princípio, ao ser um homem que traça os padrões para que a mulher os siga, mesmo que seja contrário ao que o pensamento hegemônico quer.

Diogo Nogueira traz a canção durante uma apresentação de seu programam “Samba na Gamboa”¹⁹. Na mesa, cantando “Ai, que saudades da Amélia”, estão sambistas homens: Nogueira e Pedro Paulo Malta; e apenas uma mulher, Soraya Ravenle. A moça discorda de alguns versos da canção, entoada nesse momento por Diogo Nogueira, fazendo alusão a sua imagem que se popularizou, enquanto os rapazes interpretam uma provocação à cantora.

A terceira interpretação selecionada –, a de Simone – é, sob meu ponto de vista, a mais interessante. O vídeo que foi utilizado mostra um show da cantora de 1998 na cidade de Natal²⁰. Ela canta a canção como uma homenagem à música popular, é evidente. Porém ela também faz, ao mesmo tempo, um protesto performático contra a carga significativa de *Amélia*. Ela canta o tempo todo com os braços cruzados sobre os seios, protegendo o peito. Após o término da letra da canção, Simone recita vários nomes femininos: “Elis, Clara, Nara, Elizeth, Clementina, Clarice, Maysa, Leila Diniz e a Dalva. Essas mulheres que fizeram minha cabeça, ainda fazem minha cabeça...”

A sua postura corporal combinada com a chamada por essas mulheres fortes que temos como ícones até feministas no Brasil, cria a ideia de crítica ao símbolo sexista de *Amélia*. Aqui ela é cantada como uma crítica, não como apologia. Todavia, nos três casos percebemos a carga semântica de *Amélia*.

Ao fim, vemos que não adianta retomar uma imagem diferente da que ela adquiriu. Ninguém nasce *Amélia*, torna-se *Amélia*-até ela mesma²¹. Portanto, que não se entenda por *Amélia* uma mesma personagem, que sobrevive desde seu nascimento, mas outra, que também se chamava *Amélia*, e não sobraram imagens para representá-la. Afinal, por canção nenhuma podemos ter certeza de que ela seja a mesma depois de atravessar o tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, pp. 67-89, 1970.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

19. TV Brasil, 2012. Disponível em: <https://youtu.be/WxC2R7ppKQY>. Acesso em 2 jul. 2015.

20. Disponível em <https://youtu.be/DNabiGGRoQY>. Acesso em: 2 jul. 2015.

21. Referência livre à célebre frase de Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”.

CASTELO, Martins. O samba e o conceito de trabalho. *Revista Cultura Política*, n. 22, pp. 174-176. Rio de Janeiro, 1942.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

DE BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Nova Fronteira: 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Nova Fronteira, 1986.

FIGARO, Roseli Aparecida. Um artista de verdade (Entrevista com Mário Lago). *Revista Comunicação e Educação*, n. 22, São Paulo: ECA-USP, 2001.

LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: Claridade, 2003.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

PAQUOT, Thierry. O dever da preguiça. In *Le Monde Diplomatique: Globalização e Mundo do Trabalho*. *Diplô Brasil – Cadernos de Debates do Le Monde Diplomatique* – n. 1, 2000.

ZAN, José Roberto. *Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60*. *Música Popular em Revista*, v. 1, 2013.

DOCUMENTÁRIO

“Uma noite em 67” (direção de Renato Terra e Ricardo Calil)



**IMAGENS DO BRASIL:
CONSTRUÇÃO DO
ESTADO E DA NAÇÃO**

Oliveira Lima e a divulgação do Brasil no Exterior: Perspectivas de pesquisa

Guilherme S. C. da Rocha Freitas

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O artigo irá apresentar e pontuar algumas reflexões a respeito da atividade de divulgação do Brasil no exterior empreendida pelo diplomata, historiador, e crítico literário Manuel de Oliveira Lima entre os anos de 1908 e 1912. Acredita-se que tal atividade desenvolveu-se no sentido de posicionar o Brasil enquanto “Nação Civilizada” num esforço de enquadrar o país nas mesmas tradições culturais das nações europeias a partir de suas heranças lusitanas.

O presente artigo tem como objetivo apresentar e pontuar algumas reflexões a respeito da atividade de divulgação do Brasil no exterior empreendida pelo diplomata, historiador, e crítico literário Manuel de Oliveira Lima entre os anos de 1908 e 1912. Assim, pretende-se compartilhar algumas possíveis perspectivas de pesquisa que vêm sendo trabalhadas no sentido de abordar a questão. Vale aqui ressaltar que as reflexões aqui pontuadas são resultado de pesquisa realizada até o momento neste programa de pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e, portanto, não pretendem encerrar a questão nem demonstrar quaisquer conclusões.

A atividade de divulgação do Brasil no exterior empreendida por Oliveira Lima ocorreu de forma mais intensa entre os anos de 1908 e 1912, período correspondente àquele em que o diplomata ocupou o cargo de Ministro Plenipotenciário da Legação do Brasil em Bruxelas, acumulando a esta função a representação do Brasil em Estocolmo¹. Tratava-se de artigos para revistas temáticas e Conferências em congressos e universidades, nos quais Oliveira Lima versava sobre a formação histórica da nacionalidade brasileira e tratava de tecer críticas literárias sobre escritores brasileiros, a fim de que se divulgassem tais assuntos no exterior, sobretudo – como se observará – em alguma capitais europeias.

A seguir, serão apresentadas cada uma das ocasiões em que o diplomata atuou no âmbito da atividade em questão. Paralelamente faremos um esforço de problematizar a atividade de modo a pontuar algumas reflexões em curso a respeito das intencionalidades e interesses dos atores envolvidos, os públicos que se tinham em mente e, finalmente, os meios e mecanismos de sociabilidade pelos quais a atividade se viabilizava.

Um primeiro momento em que Oliveira Lima realizou sua atividade de divulgação do Brasil no exterior foi em 1902 quando ainda exercia a função de Encarregado de Negócios junto à legação do Brasil em Tóquio, antes portanto de se empenhar mais intensamente à questão como ocorrerá a partir de 1908, já na Europa². Tratou-se de uma Conferência para o Getsu Yo Kwai (Mondey Club de Tóquio) em que o diplomata apresentou o Brasil a um grupo de senhoras japonesas, pontuando alguns aspectos de seu povo e sua formação histórica.

Embora não seja o objetivo deste artigo versar de maneira aprofundada sobre a temática dos artigos e conferências de Oliveira Lima em sua atividade de divulgação do Brasil no exterior, cabe aqui uma digressão a respeito da visão do diplomata a respeito do país, sua cultura e sua formação histórica. Pode-se dizer que Oliveira Lima via a cultura brasileira intrinsecamente ligada à tradição europeia de maneira geral – e portuguesa de maneira específica – como se devido à sua formação histórica o país se configurasse em uma “Portugal americana”, herdando portanto em sua nacionalidade aspectos da

1. MALATIAN, Teresa. *Oliveira Lima e a construção da nacionalidade*. Bauru: EDUSC, 2001, p.227.

2. FORSTER, Maria Thereza Diniz. *Oliveira Lima e as relações exteriores do Brasil*. Brasília: Funag, 2011, p.

“tradição superior da civilização ocidental”, da “tradição da civilização latina” por vias lusitanas³.

Vale aqui ressaltar que tal visão de mundo fazia parte de um ideário mais amplo da *Belle Époque*, sendo portanto compartilhada em certo grau por parcela da sociedade em que se insere o diplomata⁴. Abre-se aqui uma perspectiva de pesquisa interessante ao estudo, sobretudo no sentido de entender de que maneira se configura e se forma este ideário nas elites culturais brasileiras. Caberá ao estudo portanto investigar esta questão, atentando para algumas perspectivas metodológicas de Immanuel Wallerstein ao se valer do conceito de “imperialismo cultural” para discutir a questão da imposição da modernidade, civilização e ocidentalização por parte dos países centrais aos países periféricos do “sistema mundo”⁵.

Os referenciais da herança lusitana servem de elementos para que o Oliveira Lima historiador da formação da nacionalidade brasileira compreenda o país enquanto “nação civilizada”, equiparando-o portanto às nações europeias. Valem também de base para o Oliveira Lima crítico literário ao se valer dos critérios da “tradição lusitana” para legitimar determinados autores por ele eleitos para uma espécie de “Panteão Nacional das Letras”. Para os objetivos propostos por este artigo, os elementos aqui levantados parecem-nos suficientes, apesar de não esgotarem o assunto. A fim de que se aprofunde no assunto vale aqui pontuar uma série de trabalhos a serem consultados por problematizarem a visão de mundo de Oliveira Lima, sobretudo enquanto historiador^{6 7 8}.

A partir de 1908 a temática da formação histórica foi abordada por Oliveira Lima na forma de Conferências em Congressos e Universidades⁹. A primeira delas foi realizada no Congresso Internacional de Geografia de Genebra sob o título de “*Le Brésil, seus Limites Actuelles, seus Voies de Pénétration*”, em que se tratou, entre outras questões, da formação histórica das fronteiras brasileiras, temática conectada talvez com a questão da definição das fronteiras nacionais em voga na política externa do então Chanceler, o barão do Rio Branco.

Esta possível conexão com a política externa do momento é outra perspectiva de pesquisa interessante a ser explorada. Cabe ao estudo em curso questionar até que ponto a atividade de divulgação do Brasil no exterior empreendida por Oliveira Lima é fruto

3. PRADO, Antonio Arnoni. *Dois letrados e o Brasil nação: A obra crítica de Oliveira Lima e Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 31-44.
4. NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do Século*, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
5. WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu: a retórica do poder*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
6. MALATIAN, Teresa. *Op. Cit.*, 2001.
7. MOTA, Carlos Guilherme. Oliveira Lima e nossa formação. Em: *História e Contra-História: perfis e contrapontos*. São Paulo: Editora Globo, 2010.
8. VELLOZO, Júlio Cesar de Oliveira. *Um Dom Quixote gordo no deserto do esquecimento. Oliveira Lima e a construção de uma narrativa de nacionalidade*, 2012. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.
9. SOBRINHO, Barbosa Lima (Org.). *Oliveira Lima: Obra seleta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971, p.65.

de uma política de Estado da chancelaria Rio Branco no sentido de elevar o prestígio do país perante as Nações europeias¹⁰. Tal artifício poderia se dar por uma espécie de “política externa cultural” de modo a favorecer o Brasil em possíveis arbitragens por parte de países europeus em situações litigiosas na definição das fronteiras nacionais brasileiras, política em curso sob a liderança do barão do Rio Branco.

A fim de que se explore esta hipótese, abre-se a perspectiva de pesquisa a partir de abordagens metodológicas específicas da análise de política externa. Assim seria possível compreender os mecanismos de formulação, os interesses e constrangimentos dos formuladores e as diversas disputas quando da concepção de determinada política externa¹¹. Ganha destaque também a abordagem metodológica proposta por Judith Goldstein e Robert Keohane ao estudar a questão das ideias enquanto fator relevante a ser considerado na análise de política externa. Os autores propõem a compreensão das “visões de mundo” de determinado contexto enquanto fator relevante a servir de balizador da formulação de políticas¹².

Ainda em 1908, no Congresso de Americanistas de Viena, Oliveira Lima pronunciou a conferência “*Sur L'évolution d'une ville du nouveau monde, du XVIème au XXe siècle – À propos de la récente transformation du Rio de Janeiro*”, em que tratou de descrever a formação histórica da cidade do Rio de Janeiro além de destacar as atuais transformações urbanísticas pelas quais a cidade se submetia a fim de se modernizar. Cabe aqui ressaltar o esforço do diplomata em demonstrar como a cidade do Rio de Janeiro – então capital da República – vinha sendo modernizada a fim de se enquadrar nos critérios europeus de civilidade e higienização, ao modelo das reformas urbanas de Hausmann em Paris¹⁴.

O diplomata voltaria a realizar uma conferência a respeito da formação histórica brasileira em 1910 num encontro da Real Sociedade Belga de Geografia, realizado no Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelas¹⁵. Naquela ocasião falou sobre “*La conquête du Brésil*”, no mesmo sentido da anteriormente pontuada visão sobre a importância de Portugal para a formação da nacionalidade brasileira. Ainda em relação à questão da formação histórica, vale pontuar a conferência realizada também em 1910 em encontro da Sociedade de Geografia da Antuérpia cujo título foi “*Le Brésil et les étrangers*”.

Também merece destaque a conferência realizada em 1911 na Universidade de Sorbonne em Paris, a convite do Groupement des Universités et des Grandes Écoles de France pour les rapports avec l'Amérique Latine. Tratou-se na realidade de um curso

10. RICUPERO, Rubens. *Rio Branco - o Brasil no mundo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

11. HUDSON, Valerie. *Foreign policy analysis: classic and contemporary theory*, USA: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

12. PUTMAN, Robert. *Diplomacy and domestic politics: the logic of two-level games*. Massachusetts, USA: MIT Press. *International Organization*, v. 42, n. 3, Summer 1988.

13. GOLDSTEIN, Judith e KEOHANE, Robert. *Ideas and Foreign policy: beliefs, institutions and political change*. Ithaca, USA: Cornell University Press, 1993.

14. CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

15. SOBRINHO, Barbosa Lima (Org.). *Op. Cit.* p. 95.

proferido por Oliveira Lima em uma série de conferências sobre a formação histórica da nacionalidade brasileira, ouvidos por um público seletivo de autoridades e intelectuais franceses. No mesmo ano de 1911 essas conferências foram publicadas pela editora Garnier em livro sob o título “*Formation historique de la nationalité brésilienne*”. A obra, de certa maneira, sintetiza a visão de mundo do historiador a respeito da formação histórica brasileira, dando destaque para as continuidades com relação à tradição portuguesa.

No que tange à temática literária, o diplomata fez sua estreia em conferência realizada em 1909 na Universidade de Louvain ao versar sobre “*La langue portugaise, la littérature brésilienne*”¹⁶. Nela o diplomata faz um esforço no mesmo sentido das conferências a respeito da formação histórica: ligar aspectos da nacionalidade brasileira à tradição portuguesa, neste caso específico a partir da língua e da literatura. Vale aqui pontuar o já citado mecanismo de que se vale Oliveira Lima ao procurar posicionar o Brasil enquanto “nação civilizada”, pertencente a uma mesma “tradição europeia” a partir da herança lusitana.

No mesmo ano de 1909, o diplomata participa de um evento organizado pela Sociedade de Estudos Portugueses de Paris no Anfiteatro Richelieu da Universidade de Sorbonne. Tratava-se da Festa da Intelectualidade Brasileira, presidida por Anatole France, em celebração à efeméride de um ano de Machado de Assis, o homenageado do evento. Oliveira Lima participou da celebração proferindo a conferência “*Machado de Assis et son ouvre littéraire*”, na qual coloca o autor enquanto representante máximo das letras brasileiras, elegendo-o para uma espécie de “Panteão Nacional das Letras” a partir de critérios de integração cultural com a tradição europeia, latina e lusitana, como se fosse um discípulo dos clássicos portugueses a quem havia se igualado¹⁷. Novamente, é como se o autor se configurasse em um elo de ligação, em um espaço comum que conecta o Brasil à Europa.

Vale aqui notar o artigo “A festa da Sorbonne”, escrita por Oliveira Lima e publicada no dia 6 de junho de 1909 no jornal *O Estado de S. Paulo*, de seu conhecido Júlio de Mesquita. Neste artigo, Oliveira Lima interpreta as considerações feitas por Anatole France em seu pronunciamento como uma exaltação ao “gênio latino” como um todo, representado ali na figura de Machado de Assis. Nessa mesma linha de unidade latina, Oliveira Lima expressa sua alegria em ver o reconhecimento de Machado de Assis enquanto um “elo de junção dos dois mundos intelectuais latinos, o Velho e o Novo”, além de se mostrar lisonjeado por ter sido escolhido a pronunciar na Conferência, oportunidade na qual poderia reiterar sua posição a respeito das ligações da cultura brasileira com a europeia¹⁸.

No mesmo ano de 1909, após sua participação na Festa da Intelectualidade Brasileira na Sorbonne, Oliveira Lima é convidado a escrever uma série de artigos sobre “Escritores brasileiros contemporâneos” para a revista francesa *La Revue*. O convite partiu do

16. GOUVÊA, Fernando da Cruz. *Oliveira Lima: uma biografia*. Recife: Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, 1973, 3 v., p. 815.

17. PRADO, Antonio Arnoni. Op. cit. 2015, pp. 76-81.

18. LIMA, Manuel de Oliveira. A festa da Sorbonne. Em: SOBRINHO, Barbosa Lima (Org.). *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1975, p. 62.

redator do periódico Jean Finot, um polonês naturalizado francês, cuja intenção com a revista era promover um “sentimento de solidariedade internacional” a partir da difusão de uma “visão mundial dos acontecimentos” onde figuravam noticiários e se informava sobre a cultura de diversos países de diversas partes do mundo. Vale aqui notar que quando do início da série, a revista – na figura de Jean Finot – publicou uma nota no mesmo sentido da anteriormente defendida por Anatole France: ressalta os laços de fraternidade entre os latinos e chama a atenção para o fato de que o Brasil, pertencente à tradição latina, deveria ser mais bem conhecido na França¹⁹.

Vale aqui uma digressão a respeito de uma perspectiva de pesquisa que se abre para o estudo da atividade de Oliveira Lima. Trata-se de estudar as redes de sociabilidade intelectual internacional na qual o diplomata se inseria, permitindo-lhe ter convivência com figuras como Anatole France e Jean Finot, redes estas a partir das quais Oliveira Lima talvez vislumbrasse a possibilidade e o meio de viabilizar sua atividade. O estudo dessas redes pode trazer contribuições interessantes para a pesquisa em curso, cabendo a ela reflexões a partir de algumas sugestões metodológicas propostas por Jean-François Sirinelli²⁰.

Na série de artigos para *La Revue* – série esta que se estende até o ano de 1910 – Oliveira Lima se coloca enquanto crítico literário de autores como Coelho Neto, Olavo Bilac, Rui Barbosa e Joaquim Nabuco. Cada um em sua particularidade os autores são também eleitos pelo diplomata para o “Panteão Nacional das Letras”, uma vez que, de alguma maneira, são adequados aos critérios de legitimação das obras a partir de suas vinculações com a tradição dos clássicos portugueses²¹. Mais do que isso está também o fato de o diplomata demonstrar mais uma vez perante o público europeu o “avançado estágio da cultura do povo brasileiro” a partir de uma “elite cultural”, de alguns poucos “homens de cultura”²².

Vale aqui pontuar o fato de tais autores serem colegas de Oliveira Lima na Academia Brasileira de Letras (ABL). Ao realizar a crítica literária de seus confrades acadêmicos ao mesmo tempo que os divulga para a Europa e sobretudo para a França – nação modelo do ideário da *Belle Époque* – talvez Oliveira Lima tivesse em mente o interesse de se legitimar nas disputas internas da Academia. Surge aqui portanto a hipótese de que os esforços de divulgar o Brasil no exterior tenham também como interesse a repercussão interna – perante seus pares brasileiros da ABL ou do próprio Itamaraty – do prestígio atrelado à atividade divulgadora²³.

Nesse sentido abrem-se outras perspectivas de pesquisa interessantes ao estudo, sobretudo ao aplicar certas recomendações metodológicas de Quentin Skinner no que tange à problematização sobre a intencionalidade e o público que se tem em mente ao

19. SOBRINHO, Barbosa Lima (Org.). *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1975, pp. 19-20.

20. RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*, 2. ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

21. PRADO, Antonio Arnoni. Op. cit., pp. 81-86.

22. *Idem*, pp. 11, 77.

23. *Idem*, p. 50.

serem proferidos determinados discursos²⁴. Interessantes são também as recomendações metodológicas de Pierre Bourdieu a respeito dos capitais simbólicos envolvidos nas disputas de sociabilidades específicas, como é o caso por exemplo da ABL²⁵.

A série de artigos sobre “Escritores brasileiros contemporâneos” segue até o ano de 1912 no *Bulletin de la Bibliothèque Américaine e na Revue d'Europe et Amérique*, agora com críticas literárias a Carlos Laet, Rodolfo Teófilo, Silvio Romero, Euclides da Cunha e Aluísio Azevedo. Os autores dessa série apesar de não terem sido alçados por Oliveira Lima ao seu “Panteão” mereciam a apreciação de sua crítica, talvez ainda a partir da lógica do prestígio junto a suas redes de sociabilidade internas. Vale aqui ressaltar o fato de toda a série de artigos sobre “Escritores brasileiros contemporâneos” ter sido publicada no Brasil pelo jornal *O Estado de S. Paulo* – o que vem ao encontro da hipótese em questão.

Por fim, outro trabalho de Oliveira Lima que merece destaque no sentido de sua atividade de divulgação do Brasil no exterior é o prefácio de 1910 escrito pelo diplomata para a obra *Anthologie française des écrivains brésiliens* de seu amigo Victor Orban – um estudioso e admirador das letras brasileiras – no sentido de divulgar a literatura do Brasil na Europa, projeto que vai evidentemente de encontro com as pretensões de Oliveira Lima apresentadas aqui. A redação deste prefácio e as relações do diplomata com Victor Orban de alguma maneira reforçam a importância do estudo da anteriormente citada questão das redes de sociabilidade intelectual internacional nas quais Oliveira Lima circulava e o seu papel enquanto meio para que se viabilize seu projeto.

Assim, apresentada e pontuadas algumas reflexões a respeito da atividade de divulgação do Brasil no exterior empreendida por Oliveira Lima, acredita-se ter cumprido os objetivos propostos para este artigo. Com isso pretendeu-se compartilhar algumas possíveis perspectivas de pesquisa que vêm sendo trabalhadas no sentido de abordar a questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

FORSTER, Maria Thereza Diniz. *Oliveira Lima e as Relações Exteriores do Brasil*. Brasília: FUNAG, 2011.

24. SKINNER, Quentin. Significação e compreensão na história das ideias. Em: *Visões da política: sobre os métodos históricos*. Alges, Portugal: Difel, 2005.

25. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

GOLDSTEIN, Judith; KEOHANE, Robert. *Ideas and Foreign Policy: Beliefs, Institutions and Political Change*. Ithaca, USA: Cornell University Press, 1993.

GOUVÊA, Fernando da Cruz. *Oliveira Lima: uma Biografia*. Recife: Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco, 1973. 3 vols.

HUDSON, Valerie. *Foreign Policy Analysis: classic and contemporary theory*. USA: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

LIMA, Manuel de Oliveira. A Festa da Sorbonne. In: SOBRINHO, Barbosa Lima (Org.). *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1975. p. 62.

MALATIAN, Teresa. *Oliveira Lima e a construção da nacionalidade*. Bauru: EDUSC, 2001. MOTA, Carlos Guilherme. Oliveira Lima e nossa formação. In: *História e Contra-História: perfis e contrapontos*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PRADO, Antonio Arnoni. *Dois Letrados e o Brasil Nação: A obra crítica de Oliveira Lima e Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Editora 34, 2015.

PUTMAN, Robert. *Diplomacy and domestic politics: the logic of two-level games*. Massachusetts, USA: MIT Press. *International Organization*, v. 42, nº3, Summer 1988.

RÉMOND, René (Org.). *Por uma História Política*. 2ª edição. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

RICUPERO, Rubens. *Rio Branco - o Brasil no mundo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

SKINNER, Quentin. Significação e Compreensão na História das Ideias. In: *Visões da Política: sobre os métodos históricos*. Alêgés, Portugal: Difel, 2005.

SOBRINHO, Barbosa Lima (Org.). *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1975.

SOBRINHO, Barbosa Lima (Org.). *Oliveira Lima: Obra Seleta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

VELLOZO, Júlio Cesar de Oliveira. *Um Dom Quixote gordo no deserto do esquecimento. Oliveira Lima e a construção de uma narrativa de nacionalidade*. 2012. 219 p. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu: a retórica do poder*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

Existe uma política externa brasileira para a África?

Henrique Gerken Brasil

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O continente africano voltou a ter importância na agenda da política externa brasileira no período do governo Lula (2003-2010). Várias iniciativas de aproximação foram empreendidas nesse período, como abertura de embaixadas, programas de cooperação técnica e incentivo ao comércio – porém, tais iniciativas não são exatamente novas. Este trabalho pretende, portanto, iniciar a análise das relações Brasil-África no século XX, especificamente a partir da década de 1960, período no qual as independências africanas estão no auge e no qual surge o início da inflexão brasileira em relação à África. Nesse sentido, buscam-se elementos em três momentos de aproximação Brasil-África a fim de refletir se há, como uma vez perguntou José Honório Rodrigues, de fato, uma política brasileira para a África.

Palavras-chave: política externa brasileira; relações Brasil-África; história da política externa; relações internacionais.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho consiste em apresentar em linhas gerais a relação externa entre o Brasil e o continente africano entre a década de 1960 e o governo Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010). Este trabalho é parte da pesquisa empreendida na dissertação de mestrado ora em andamento no Programa de Pós-graduação Culturas e Identidades Brasileiras, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Na dissertação em si, trabalhamos com a hipótese de que a aproximação recente do Brasil ao continente africano ocorre mais por elementos econômicos e geopolíticos do que por elementos políticos e culturais. Para trabalhar com essa hipótese, portanto, faz-se também necessário traçar a perspectiva histórica dessas relações, justificando-se então o recorte temporal de 1960 a 2010, apesar de que essas relações vão muito mais além no tempo. A década de 1960, no entanto, mostra-se um bom ponto de partida por duas razões: nessa década ocorre o auge das independências de países africanos, saindo do colonialismo; e a política externa brasileira, com o presidente Jânio Quadros e o chanceler Afonso Arinos de Melo Franco, inicia uma mudança substancial em sua formulação, em especial com os países africanos e asiáticos.

Dentro dos limites impostos, portanto, este trabalho terá foco na perspectiva diacrônica das relações entre os dois lados do Atlântico, no período proposto. Cabe observar, no entanto, que no escopo da dissertação está sendo empreendido um levantamento de dados sobre os indicadores de aproximação (como comércio, investimento, cooperação técnica), baseado nos bancos de dados tais como do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (Aliceweb), do Banco Mundial (WITS) e da Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento (Comtrade/Unctad). Tal pesquisa ocorre dentro do projeto “A África no Brasil e o Brasil na África: novos horizontes”, do Núcleo de Pesquisa Brasil-África, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

A pesquisa histórica da política externa brasileira para a África tem como base uma revisão bibliográfica sobre o assunto, trazendo também fontes primárias, como as narrativas de diplomatas sobre o tema, e jornais que discutiram o assunto. Pretende-se, assim, estudar a formação dessa política ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, a fim de responder a questão de trabalho: existe uma política externa brasileira para a África?

2. A ÁFRICA VOLTA À AGENDA EXTERNA BRASILEIRA

Um dos temas mais comentados – e criticados – durante o governo Lula foi a abertura de embaixadas em países em desenvolvimento, principalmente na África, Ásia e Caribe.

Stuenkel¹ indica que, de dezenove representações em 2003, o Brasil passa a ter 37 em 2010. Outro tópico de bastante notoriedade no período foram as viagens do presidente ao exterior. No caso africano, Lula empreendeu 28 visitas a 22 países africanos, tendo recebido, por reciprocidade, 48 visitas de chefes de Estado e de Governo, de 27 diferentes nações africanas².

A presença africana na agenda brasileira também se deu no comércio. Considerando o período de 2000 a 2012, o fluxo comercial entre o Brasil e o continente africano como um todo partiu de aproximadamente USD 4 bilhões para USD 26 bilhões, como mostra o gráfico abaixo.

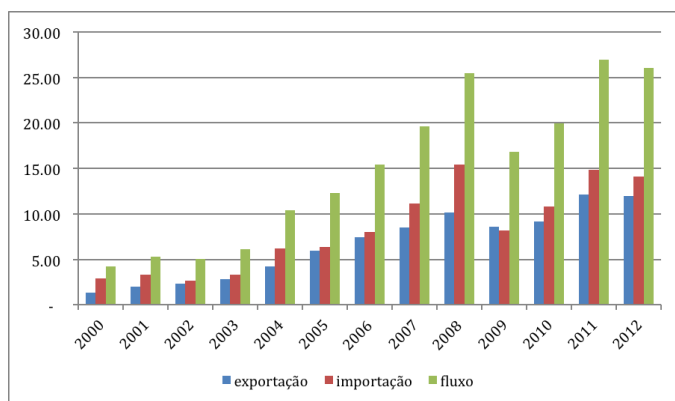


Gráfico 1. Comércio Brasil-África de 2000 a 2012.

Fonte: elaborado pelo autor a partir de dados do World Integrated Trade Solution do Banco Mundial. Em bilhões de USD

Além disso, no período, o Brasil estabeleceu parcerias com organizações regionais africanas, como a Comunidade Econômica dos Países da África Ocidental (Ecowas) e a União Africana (UA). No mesmo sentido, o Brasil torna-se um doador internacional, contribuindo com o desenvolvimento africano por meio de transferência de tecnologia

1. STUENKEL, Oliver. O Brasil na África: uma ponte sobre o Atlântico? *Revista de Política Externa*, v 22, n. 3, fevereiro de 2014.
2. Cf. NAPOLEÃO, Thomaz Mayer Alexandre. Relatório de visitas internacionais do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e de visitas ao Brasil de chefes de Estado e de chefes de Governo entre janeiro de 2003 e dezembro de 2010, Brasília: MRE, 2011.

e de assistência e cooperação técnica, e ainda, por meio de perdão de dívidas, a várias nações, no total de US\$1 bilhão³.

No entanto, essas iniciativas não parecem suficientes para parte da opinião pública, como, por exemplo, o antigo embaixador Rubens Barbosa. Na opinião dele, que clama por uma política externa de resultados, a aproximação com a África parte de base ideológica: “Os retrocessos [da política externa] ocorreram nas áreas em que as políticas tradicionais foram influenciadas por tendências ideológicas e partidárias – caso de Mercosul, integração regional, relações comerciais com a África e o Oriente Médio”⁴. O atual chanceler brasileiro, Mauro Vieira, todavia, defende a “diplomacia de resultados” que vem sendo trabalhada desde o governo Lula, relacionando a abertura de representações com o aumento do comércio: “Nos 18 países africanos em que o Itamaraty abriu novos postos, as exportações de bens saltaram de US\$ 736 milhões para US\$ 1,6 bilhão entre 2004 e 2014”⁵.

Essas relações, no entanto, não surgiram com o governo Lula. Sua política externa, elaborada com grande participação de Celso Amorim, trouxe de volta diversos elementos que podem também ser observados na década de 60 e 70, tanto na política externa de Jânio Quadros como na de Ernesto Geisel, por exemplo. A análise histórica dessas relações, portanto, são essenciais para entender a própria política externa recente.

3. TRÊS MOMENTOS DA RELAÇÃO BRASIL-ÁFRICA

José Honório Rodrigues (1982), em sua obra de referência sobre o Brasil e a África, já colocaria que o presidente Jânio Quadros empreenderia uma reviravolta na política externa brasileira. Nesse primeiro momento, ao longo dos governos Quadros e João Goulart (1961-1964), foi formulada a conhecida “Política Externa Independente”, ou apenas PEI. Sua construção foi iniciada pelo chanceler de Quadros – com a participação deste, inclusive –, mas foi com San Tiago Dantas que recebe o epíteto de PEI e uma sistematização melhor de seus princípios⁶.

Quadros desde o início de seu governo, e mesmo antes de ser eleito, dava prioridade às relações com os países em desenvolvimento, africanos e asiáticos. Em relação à África, é emblemática a mensagem presidencial ao Congresso Nacional, em 1961:

3. Cf. STOLTE, Christina. Brazil in Africa: just another brics country seeking resources? Briefing Paper, Chatham House, novembro 2012.
4. Por uma política externa de resultados. *O Estado de S. Paulo*, 9 de setembro de 2014, p. 2.
5. As embaixadas e a diplomacia de resultados. *Folha de S. Paulo*, 11 jun. 2015. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2015/06/1640490-mauro-vieira-as-embaixadas-e-a-diplomacia-de-resultados.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2015.
6. DANTAS, Francisco Clementino San Tiago. *Política externa independente*, Brasília: Funag, 2011, p. 9.

“O nosso esforço em África, por mais intenso que venha a ser, não poderá senão constituir uma modesta retribuição, um pequeno pagamento da imensa dívida que o Brasil tem para com o povo africano. Essa razão, de ordem moral, justificaria por si só a importância que este governo empresta à sua política de aproximação com a África”.

Ainda nesse sentido, Quadros escreveu um artigo à revista *Foreign Affairs*, que foi publicado após sua renúncia. Nesse artigo, ele reiterava o novo discurso da política externa brasileira para a África, em que o Brasil seria o vínculo da África com o ocidente: “Creio que é precisamente na África que o Brasil pode prestar o melhor serviço aos conceitos de vida e métodos políticos ocidentais. Nosso país deveria tornar-se o elo, a ponte entre a África e o Ocidente”⁸.

Naquele momento ocorria o auge da descolonização africana – somente Portugal conseguiria manter por mais tempo suas colônias no continente africano –, e a intelectualidade brasileira entusiasmou-se com as iniciativas de Quadros, como a criação de centros de estudos africanos e bolsas de estudos para estudantes africanos, entre outros. Nas palavras de Maria Yedda Linhares, “[...] a África era muito importante para nós, intelectuais, pessoas que nos julgávamos mais de esquerda. Tem de mudar a política, tem que se voltar para a África. O Brasil tem suas raízes na África”⁹.

Além dessas iniciativas, Quadros reformou o organograma do Ministério de Relações Exteriores, e criou o Departamento de África. Ainda em sua curta estada na presidência, Quadros também criou embaixadas na África, sendo a primeira em Gana, um dos países proeminentes no movimento de independência – e, segundo Dávila, uma das razões para a escolha desse país, ou seja, um movimento estratégico de aproximação¹⁰. Ainda nesse caso, Quadros nomeou como embaixador seu adido de imprensa, o jornalista negro Raymundo de Souza Dantas. Sua nomeação causou diversas reações, inclusive entre os africanos. Em suas memórias, Souza Dantas classificou o episódio como uma “missão condenada”. Sofreu dificuldades dentro do próprio Ministério e falta de apoio quando estava na embaixada¹¹. Como dito, a política externa iniciada por Quadros teria continuidade no governo Goulart, principalmente por meio dos chanceleres San Tiago Dantas e Araújo Castro. O principal obstáculo da aproximação brasileira ainda seriam as relações com Portugal, que fazia forte *lobby* na sociedade brasileira, conseguindo apoio para sua política colonialista. O Brasil demoraria ainda para superar essa amarra, mesmo com protestos de países africanos. A indecisão frente a Portugal e a manutenção das relações com a África do Sul racista eram as grandes contradições da política externa brasileira.

7. FRANCO, Álvaro da Costa (org.). *Documentos da política externa independente*, 2 v. Brasília: Funag, 2007, p. 55.
8. *Idem*, p. 151.
9. DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico*. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 69.
10. *Idem*, p. 59.
11. SOUZA DANTAS, Raymundo. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1965, p. 196.

Após o golpe de 1964, a política externa em relação à África sofreria um recuo, muito por razões ideológicas, e a PEI seria abandonada durante os governos Castelo Branco e Costa e Silva (1964-1969), o que não significa que as relações com o continente africano foram abandonadas, mas sim colocadas na última escala de prioridades. O segundo momento ocorre com a escolha do novo presidente militar, Emílio Médici, e a nomeação de um chanceler de carreira, Mário Gibson Barboza; lentamente o continente africano volta para o radar da política externa. Barboza fora chefe de gabinete de Afonso Arinos, de quem indica influência para a formulação de uma política externa mais atenta à África.

Barboza iria então realizar uma longa viagem à África, conhecida como périplo africano, passando por nove países: Costa do Marfim, Senegal, Gana, Togo, Daomé (atual Benim), Nigéria, Camarões, Zaire (atual República Democrática do Congo) e Gabão. Em suas memórias, afirma que a viagem não foi apenas com a finalidade de assinar acordos comerciais e afins,

mas também o reconhecimento e a retomada de uma das raízes da nossa formação, abandonada pelo descaso ou preconceito de gerações que se envergonhavam do fato de sermos um país mestiço. Ignorando que nisso, precisamente, reside um dos traços predominantes de nossa individualidade como nação¹².

Ao fim de sua gestão, entretanto, não muito mais foi feito com relação à África, pois o dilema português ainda estava forte, e impedia ações mais profundas – Portugal inclusive foi contrário à viagem de Barboza. O constrangimento português só terminaria com o fim do salazarismo, que coincidiria com o início do governo Geisel.

O terceiro momento de inflexão da política externa brasileira para a África ocorreria no governo Geisel, de 1974 a 1979, com o chamado pragmatismo responsável. Em 25 de abril de 1974, um pouco depois da posse do novo presidente militar, ocorreria em Portugal a Revolução dos Cravos, que finalmente iria acabar com a ditadura salazarista. Tal evento é extremamente relevante para o Brasil, pois assim acabaria o constrangimento português na formulação da política externa brasileira, em relação às colônias portuguesas na África, que Portugal insistia em definir de “territórios ultramarinos”, e, por meio de poderoso lobby, conseguia evitar que o Brasil condenasse explicitamente Portugal nos fóruns multilaterais, como a Assembleia da ONU.

Geisel e o chanceler Azeredo da Silveira tinham consciência, antes mesmo da Revolução dos Cravos, de que a situação das colônias portuguesas era insustentável. Ramiro Saraiva Guerreiro, nesse momento chefe de gabinete de Azeredo, e depois seu sucessor no Itamaraty, afirma, em depoimento, que a decisão de não mais apoiar Portugal já estava definida entre Geisel e Azeredo:

A revolução não influiu na decisão. Quando eu cheguei, a decisão com relação às colônias portuguesas e à política africana em geral era definitiva e a nível presidencial. Era coisa

12. BARBOZA, Mario Gibson. *Na Diplomacia, o traço todo da vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2007, p. 422

acabada. Mas a revolução facilitou, digamos assim, se se quiser, no sentido de que essa mudança de posição nossa não criou um problema específico nas relações com Portugal¹³.

A Revolução dos Cravos, de todo modo, acirra os movimentos de independência nas colônias portuguesas. E sem o governo português pressionando, o Brasil reconheceria a independência de Guiné-Bissau antes mesmo do fim das negociações entre este país e Portugal. No caso de Angola, o Itamaraty contava com o árduo trabalho in loco de Ítalo Zappa e Ovídio de Melo, que buscaram conversar com os três movimentos de independência angolanos, no meio da guerra civil. Com isso, em 11 de novembro de 1975, o Brasil é o primeiro país do mundo a reconhecer tanto a independência quanto o governo do MPLA em Angola. Ainda em 1975, o Brasil também reconheceria a independência de Moçambique.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos avanços e recuos da política externa brasileira no período abordado, Rodrigues afirmaria contundentemente que a política africana do Brasil é natimorta:

o Brasil não teve e não tem política africana. Pensou-se que ela seria formulada ao nascer o governo Jânio Quadros, mas ficou-se nas declarações iniciais. Na verdade, ela nasceu morta, quando a Missão à África foi completada com a Missão a Salazar, uma tese e uma antítese, sem síntese¹⁴.

Tanto Bandeira quanto Visentini¹⁵ não chegam à mesma afirmação de Rodrigues, pois colocam a política externa de Quadros – e por consequência as seguintes – dentro de um quadro que leva em conta condicionantes tanto externas quanto internas, como também ensina Fonseca Jr.¹⁶. Para Visentini, a PEI consiste numa continuidade de nacionalismo de governos anteriores, mas adaptada a novo cenário interno e externo¹⁷. Bandeira enxerga em Quadros uma intencionalidade na formulação de sua política: “[...]”

13. GUERREIRO, Ramiro Saraiva. *Ramiro Saraiva Guerreiro (depoimento 1985)*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010, p. 209.

14. RODRIGUES, José Honório. *Brasil e África: Outro Horizonte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 20

15. Ver BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Brasil-Estados Unidos: a rivalidade emergente*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. [Recurso Eletrônico.]; e VISENTINI, Paulo Fagundes. *A política externa do regime militar brasileiro: multilateralização, desenvolvimento e construção de uma potência média (1964-1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

16. FONSECA JR., Gelson. *Legitimidade e outras questões internacionais*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

17. VISENTINI, Paulo Fagundes. 2009

Quadros instrumentalizava a política exterior com o propósito de resolver problemas domésticos” (2011: 1779).

De todo modo, a política externa para a África, no período, mostra certa continuidade, vulnerável a condicionantes internas – como o golpe militar –, e externas – como crises financeiras e a Guerra Fria. O continente africano não sai da agenda brasileira; ao contrário, começa a ter mais espaço. Entretanto, devido às diferentes intensidades, talvez seja possível diferenciar uma *política externa africanista de uma política externa para a África*.

A política externa do presidente Lula, como já dito, vai retomar alguns elementos do período analisado, e aprofundar iniciativas. A presença brasileira na África, por meio de grandes empresas, vai aumentar, a ponto de concorrer com as antigas metrópoles e com países emergente como China e Índia. A dissertação na qual esse trabalho se baseia irá buscar elementos para refletir se essa nova aproximação pode ser uma resposta à questão de Rodrigues, ou seja, se afinal o Brasil tem uma *política africana*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *Brasil-Estados Unidos: a rivalidade emergente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BARBOZA, Mario Gibson. *Na Diplomacia, o traço todo da vida*. Rio de Janeiro : Francisco Alves Editora, 2007, p. 422

DANTAS, Francisco Clementino San Tiago. *Política externa independente*. Brasília: Funag, 2011.

DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FONSECA JR., Gelson. *Legitimidade e outras questões internacionais*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

FOLHA DE S. PAULO, 11 jun. 2015. As embaixadas e a diplomacia de resultados. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2015/06/1640490-mauro-vieira-as-embaixadas-e-a-diplomacia-de-resultados.shtml>. Acesso em: 14 jun. 2015

FRANCO, Álvaro da Costa (org.). *Documentos da política externa independente*. 2 v. Brasília: Funag, 2007.

GUERREIRO, Ramiro Saraiva. *Ramiro Saraiva Guerreiro (depoimento 1985)*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

NAPOLEÃO, Thomaz Mayer Alexandre. Relatório de visitas internacionais do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e de visitas ao Brasil de chefes de Estado e de chefes de Governo entre janeiro de 2003 e dezembro de 2010. Brasília: MRE, 2011.

SOUZA DANTAS, Raymundo. *África difícil: missão condenada*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1965.

O ESTADO DE S. PAULO. Por uma política externa de resultados. 9 de setembro de 2014, p. 2.

RODRIGUES, José Honório. *Brasil e África: Outro Horizonte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

STOLTE, Christina. Brazil in Africa: just another brics country seeking resources? *Briefing Paper*, Chatham House, novembro 2012.

STUENKEL, Oliver. O Brasil na África: uma ponte sobre o Atlântico? *Revista de Política Externa*, v. 22, n. 3, fevereiro de 2014.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *A política externa do regime militar brasileiro: multilateralização, desenvolvimento e construção de uma potência média (1964-1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

_____. *Relações Exteriores do Brasil II (1930-1964): o nacionalismo, da Era Vargas à Política Externa Independente*. Petrópolis: Vozes, 2009.

Entre história e Literatura: uma carta do Fundo Caio Prado Júnior

Talita Yosioka Collacio

Mestranda pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

Neste trabalho analisamos o trecho de uma carta enviada por Caio Prado Júnior à Casa Euclidiana, em 1960. O historiador analisa *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, utilizando a teoria marxista. Focalizamos nossa análise nas relações econômicas do sertão, principalmente quanto ao isolamento da região. Nosso objetivo é estudar aproximações e distanciamentos na análise do mesmo tema por ambos os intelectuais. Nossos resultados mostram que diferentes áreas do conhecimento requerem diferentes metodologias. Então, os resultados podem se aproximar ou se distanciar, dependendo das “lentes” – as metodologias – utilizadas para olhar o objeto.

Palavras-chave: Caio Prado Júnior; Euclides da Cunha; *Os Sertões*.

ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA: UMA CARTA DO FUNDO CAIO PRADO JÚNIOR

Neste trabalho apresentamos uma carta de Caio Prado Júnior enviada à Casa Euclidiana¹, na qual o remetente analisa os motivos pelos quais *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, são mais uma obra de ficção do que uma análise da realidade brasileira. Caio Prado Jr. parte de suas principais áreas de interesse – a história e a economia – para elaborar uma crítica à obra de Euclides da Cunha. Este, além dos conhecimentos teóricos e empíricos adquiridos ao longo de sua formação em Engenharia e durante sua extensa atuação profissional, dentre elas como correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo* durante a Revolta de Canudos, também está amparado pela ideia de que uma obra literária não é a realidade, mas uma ação de transformação². Mostramos que sobre um mesmo tema – o isolamento do sertão – podem ser realizadas diversas leituras, aplicando-se metodologias de análise específicas para cada disciplina.

Para iniciar o debate, selecionamos um trecho que elucida a temática principal da carta de Caio Prado Júnior: o autor afirma que suas percepções sobre o Nordeste diferem das percepções de Euclides da Cunha:

Os Sertões de Euclides da Cunha não dão, em conjunto, a meu ver, uma ideia rigorosamente adequada dos sertões reais do nordeste. Experimentei-o pessoalmente quando, por ocasião de meu primeiro contato com aquela região (já lá vão dessa data quase trinta anos), procurei muitas vezes, sem encontrar, a imagem que trazia dos sertões euclidianos, e que o entusiasmo do leitor juvenil daquela época, pelo grande escritor, gravara em meu pensamento. Esse desaponto deu lugar mais tarde, depois de novas leituras de *Os Sertões*, e de outras e repetidas viagens pelos sertões reais, à conclusão de que efetivamente o grande literato e primoroso estilista, que foi Euclides da Cunha, se imprimira muito mais nos sertões, que o observador e analista social³.

A partir desse trecho, o autor explicita quais são essas divergências e tece sua argumentação. Apresentamos aqui uma delas: a questão do isolamento do sertão.

1. Documento CPJ-CA024a, integrante da Série Correspondência do Fundo Caio Prado Júnior, que foi adquirido em 2002 pelo IEB/USP com auxílio da Fapesp. O documento está publicado em: FAVIANO, Giovana Beraldi *et al.* Caio Prado Júnior e *Os sertões*, de Euclides da Cunha. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, pp. 189-194, 2012. Disponível em: <http://goo.gl/3ZoVZV>. Acesso em: 29 jun. 2015. A título de conhecimento, a Casa de Cultura “Euclides da Cunha”, está localizada em São José do Rio Pardo (SP), local onde Euclides morou entre 1898 e 1901. Foi nesse período que supervisionou a construção da ponte sobre o rio Pardo. Atualmente, a Casa Euclidiana é um centro de memória e de difusão da vida e da obra do autor. Para outras informações, consultar <http://goo.gl/uuNvoE>. Em 1960, seu diretor era o professor Arivelsio Padilha.
2. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.
3. FAVIANO, Giovana Beraldi *et al.* *Op. cit.*, p. 190.

O ISOLAMENTO DO SERTÃO

A principal diferença entre os sertões reais e os sertões euclidianos apontada por Caio Prado Júnior refere-se ao isolamento da região. Caio Prado Júnior afirma que “essa gente sertaneja absolutamente não constitui, como pretendeu Euclides da Cunha, uma sociedade espacialmente apartada e segregada do resto do Brasil, formando, insulando no país um conjunto discriminado, distinto e internamente homogêneo”⁴.

Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha destaca que o isolamento do sertão se deu em razão do isolamento político e econômico da região. Primeiro, as concessões de sesmarias definiram “nosso feudalismo tacanho”⁵: muitas não aceitavam intervenções da metrópole, dificultando a entrada de povoadores; em seguida, a carta régia de 1701 proibira a comunicação e o comércio dos sertões com o Sul e São Paulo. O isolamento cria, então, esses homens “inteiramente divorciados do resto do Brasil e do mundo”, cuja população resulta do cruzamento restrito aos elementos que lá estão, caracterizando o “surgimento de um mestiço bem definido e completo”⁶, com determinadas características físicas e morais.

É importante ressaltar que o conceito oitocentista de “sertão” não diz respeito a lugares áridos, mas a locais isolados, pouco povoados. Deste modo, florestas ou quaisquer locais afastados poderiam ser chamados de sertão, não havendo uma delimitação geográfica específica. Essa definição pode ser constatada, por exemplo, nos relatos de Auguste de Saint-Hilaire, botânico francês que viajou pelo Centro-sul do Brasil entre 1816 e 1822. Em *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*, Saint-Hilaire afirma que “o nome de sertão ou deserto não designa uma divisão política de território; não indica senão uma espécie de divisão vaga e convencional já determinada pela natureza particular do território e, principalmente, pela escassez de população”⁷. Saint-Hilaire afirma também que toda província tem seu sertão, às vezes mais de um, e que podem ser regiões descobertas ou com densas florestas, mas sempre desertas. Assim, observamos que o sertão é uma fronteira que se move com o avanço da civilização.

Essa definição de sertão se popularizou nas obras literárias do Romantismo brasileiro. Em *O Sertanejo*, de José de Alencar, a narrativa se passa no Ceará, no sertão de Quixeramobim, em 1764. As descrições iniciais relatam um sertão seco, árido, sem vida: “quem pela primeira vez percorre o sertão nessa quadra, depois de longa seca, sente confranger-se-lhe a alma até os últimos refolhos em face dessa inanição da vida, desse imenso holocausto da terra”⁸. O cenário descrito é semelhante ao de Euclides da Cunha:

4. *Idem*, p.191.

5. CUNHA, Euclides da. *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índice de Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001, 2. ed., p.195.

6. *Idem*, pp.195-196.

7. SAINT-HILAIRE, Auguste de. Quadro geral do sertão. Em: _____. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1975, cap. XXX, pp. 307-320.

8. ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1984, p.10.

sol ardente, vegetação escassa, ausência de vida. Adiante, contudo, as cenas mudam. O sertanejo passa a ser um habitante das selvas⁹ e os animais descritos são onças e tigres: “o que maravilhava a esses homens valentes e habituados às façanhas do sertão não era a coragem de Arnaldo, mas a submissão do tigre. A luta de um homem só contra o tirano das florestas brasileiras não era novidade: sabiam que o sertanejo afronta a onça e abate-a a seus pés”¹⁰. Observamos aqui um caso em que o cenário é uma floresta, mas seu habitante é chamado de “sertanejo”, corroborando a assertiva de Saint-Hilaire.

O diálogo com Saint-Hilaire é fundamental, uma vez que o autor é citado mais de uma vez em *Os Sertões*, direta ou indiretamente. Euclides da Cunha utiliza as descrições da flora e dos habitantes do sertão presentes nas obras de Saint-Hilaire e arremata com sua “frase paradoxal”: “há, ali, toda a melancolia dos invernos, com um sol ardente e os ardores do verão”¹¹.

Euclides da Cunha emprega ao mesmo tempo a definição oitocentista de sertão, de um local isolado, sem população, mas não necessariamente árido, e a definição atual, de uma extensa área do Nordeste brasileiro que abrange desde o sudoeste da Bahia até norte do Ceará, com clima, regime pluvial e vegetação característicos, tal como designamos hoje. Mescla as duas definições, centralizando a ideia de isolamento na composição de um quadro geral do semiárido nordestino.

Em contrapartida, Caio Prado Júnior, em *Formação do Brasil Contemporâneo*, de 1942, assinala que o sertão estabelece relação direta com o litoral nordestino, produtor de cana-de-açúcar nos séculos XVII e XVIII. Enquanto as terras férteis do litoral eram utilizadas para a agricultura, desenvolveu-se a pecuária no sertão, provendo animais, carne e couro à região economicamente mais rentável da colônia. Assim, a economia do sertão existe em função da economia do litoral, uma vez que as fazendas de gado surgem para abastecer um núcleo agrícola ou minerador, no caso, as fazendas de engenho do litoral nordestino, tornando realizáveis suas atividades¹². Para o autor, o sertão não é uma região isolada, apartada do restante do Brasil: ao contrário, está integrada à economia da colônia. Outros autores posicionam-se de modo semelhante.

Em *Formação econômica do Brasil*, de 1959, Celso Furtado endossa a ideia de que o sertão e o litoral nordestinos estão interligados. Nessa obra, em que o autor aborda o processo histórico de formação da economia brasileira, a pecuária no sertão é colocada como projeção da economia açucareira, uma atividade altamente rentável, que justifica

9. “O homem da cidade não compreende esse hábito silvestre. Para ele a mata é uma continuação de árvores, mais ou menos espessa, assim como as árvores não passam de uma multidão de folhas verdes. [...] Para o sertanejo a floresta é um mundo, e cada árvore um amigo ou um conhecido a quem saúda passando.” *Idem, op.cit.* pp.76-77.

10. *Idem*, p. 99.

11. CUNHA, Euclides da. *Op. cit.*, p. 125.

12. Caio Prado Jr. pontua que que “as fazendas de gado se alastram sempre por contiguidade, a partir de um ponto que representa o seu centro de irradiação [...]. Aqueles centros de erradicação correspondem sempre a um núcleo agrícola, às vezes minerador. Cada vez que se formou um destes núcleos, liga-se a ele imediatamente uma zona de criação destinada a abastecê-lo de gado e carne”. Em: PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

a existência de um segundo sistema econômico, dependente do primeiro¹³. Por inserir a colônia na economia mundial e ser a atividade mais rentável, a agricultura de cana-de-açúcar se especializa e utiliza as terras férteis; a pecuária, por sua vez, tem baixa rentabilidade, portanto, não se especializa e não deve ocupar as áreas produtivas para agricultura. A zona de pecuária não poderia, contudo, ser muito distante do litoral açucareiro, para não aumentar o custo dos produtos por conta da distância.

Com o declínio da economia açucareira e a ascensão do ciclo do ouro no século XVIII, a população do litoral migrou para o interior ou para as regiões de mineração. Assim, para o economista, a decadência da empresa açucareira afetou direta e profundamente não apenas a população nordestina, dependente de uma economia de subsistência, mas também toda a economia brasileira posteriormente¹⁴.

O geógrafo Manuel Correia de Andrade dedica uma obra inteira às relações de produção e trabalho no Nordeste. Em *A terra e o homem no Nordeste*, de 1963, afirma que o sertão nordestino foi integrado na colonização portuguesa graças a movimentos populacionais oriundos de dois focos: Salvador e Olinda. O sertão abastecia de carne, couro e outros produtos o Nordeste da cana-de-açúcar, as áreas mais povoadas da Mata pernambucana e do Recôncavo Baiano¹⁵. Aparece como uma região integrada economicamente ao litoral, existente para o abastecimento dos engenhos, especialmente após a Guerra dos Bárbaros, no fim do século XVII, quando áreas destinadas à pecuária, antes sob domínio holandês e depois sob liderança indígena, foram incorporadas economicamente à colônia portuguesa¹⁶.

A diversidade climática e a diferença nos sistemas de exploração agrária criaram dois nordestes, um da cana-de-açúcar e outro do gado, que se complementam economicamente e se contrapõem política e socialmente. Contudo, o autor destaca a dificuldade que a distância impunha na comunicação entre o sertão e o litoral, o que propiciou o desenvolvimento de uma população *sui generis*, cuja alimentação se baseava em carne, leite e “produtos de lavoura de subsistência feita nos brejos, nas vazantes dos rios ou, nos bons invernos, na própria caatinga”¹⁷. Assim, o sertão absorveu o excedente populacional do nordeste que não se integrou ao nordeste da cana-de-açúcar.

O antropólogo Darcy Ribeiro, em sua obra *O povo brasileiro*, publicada em 1995, assinala que no Brasil sertanejo se desenvolveu uma economia pastoril de criação extensiva, associada à economia açucareira, para a qual fornecia suprimentos como carne, couro e animais de carga. A princípio, os senhores de engenho criavam o gado para seu consumo no sertão; depois, essa atividade se especializou nas mãos dos criadores. Com o declínio da economia açucareira, a mão de obra ficou excedente, migrando os sertanejos

13. FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 99.

14. Para informações detalhadas do processo, consultar: FURTADO, Celso. *Op. cit.*, pp. 92-113.

15. O autor afirma que “os centros açucareiros que comandaram a arremetida para os sertões à cata de terra onde se fizesse criação de gado indispensável ao fornecimento de animais de trabalho – bois e cavalos – aos engenhos, e ao abastecimento dos centros urbanos em desenvolvimento”. Em: ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973, 3. ed., pp. 179-182.

16. *Idem*, p. 181.

17. *Idem*, p. 183.

para outras atividades no sertão, como plantação de algodão e extração nos palmais de carnaúba¹⁸.

No entanto, é imprescindível ressaltar no pensamento do autor a ideia de que o Brasil, mesmo formado por diferentes povos, goza de uma unidade nacional porque todos foram submetidos à indústria mercantilista que se instalou na colônia para servir aos interesses da metrópole¹⁹. Assim, os sertanejos são brasileiros, são parte dessa unidade nacional, porque estavam subordinados ao mesmo processo. Desse modo, as afirmações de Darcy Ribeiro também aludem ao fato de que o sertão não é isolado, mas integra os processos econômicos brasileiros, decisivos na identidade do nosso povo-nação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como principal objetivo analisar de forma interdisciplinar uma mesma ideia: Caio Prado Jr. aponta que, dentre as afirmações de Euclides da Cunha, a que mais difere da realidade é a de que o sertão é isolado do restante do Brasil.

Buscamos referências para trabalhar esta ideia e trouxemos para o debate intelectuais de diversos períodos e de diversas áreas do conhecimento, mas com um interesse comum: mostrar o Brasil tal como ele é, sua história, seus problemas e suas belezas.

Vimos que tanto as ideias de Euclides da Cunha quanto as de Caio Prado Jr. encontram ressonâncias em outros autores, não estão isoladas, uma vez que ambos estão inseridos em sua cultura e, conseqüentemente, no modo de pensar e de analisar os eventos característicos de seu período. Assim, cometeríamos um equívoco tomando partido de um ou de outro ponto de vista.

Em vez disso, deixamos aberta a questão e citamos outro trecho da carta de Caio Prado Jr., no qual o historiador destaca a importância de Euclides da Cunha nos estudos de Brasil, afirmação que pode ser transposta para pensar os outros autores referidos neste trabalho, incluindo o próprio Caio Prado Jr.:

“Essas discrepâncias não importam, porque a grande contribuição de Euclides foi o desassombro e a coragem com’ que, em meio à hipocrisia característica do seu tempo, ele denunciou as mazelas sociais do país. O impacto emocional que isso produziu teve o mais largo efeito, pois ensinou as novas gerações a olharem diferentemente para o Brasil e suas coisas. Elas já não procurarão mais, como fora em regra no passado, imitar a cultura europeia, escondendo envergonhadas tudo que nos distingue daquela cultura. O pensamento brasileiro – com Euclides da Cunha, começa a adquirir maioria²⁰”.

18. RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 306-313.

19. *Idem*, pp. 20-21.

20. FAVIANO, Giovana Beraldi *et al.* *Op. cit.*, pp 192-193.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1984.

ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índice de Leopoldo M. Bernucci. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

FAVIANO, Giovana Beraldi *et al.* Caio Prado Júnior e *Os sertões*, de Euclides da Cunha. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, pp. 189-194, 2012. Disponível em: <http://goo.gl/3Z0VZV>. Acesso em: 29 jun. 2015.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. Quadro geral do sertão. In: _____. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1975, cap. XXX, pp. 307-320.

Uma política sem *política*: atualidade das controvérsias acerca de D. Pedro II

Lucas Santiago Rodrigues De Nicola

Mestre pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).
Bolsista Capes.

RESUMO

Ao longo de minha pesquisa de mestrado, analisei as interpretações historiográficas e algumas imagens literárias acerca de d. Pedro II elaboradas no Brasil, desde o começo dos anos de 1920, até o início da década de 1940. Isso possibilitou compreender, acima de tudo, a maneira como a memória do imperador, a partir de interesses bastante específicos, foi abordada para se pensar e criticar, mais do que o Segundo Reinado e seu monarca, o próprio regime republicano brasileiro. Um tanto inspirado, talvez, no clima de disputa que se estabeleceu no país com as últimas eleições presidenciais (2014), pretendo compartilhar e tencionar algumas das ideias e conclusões de minha dissertação de mestrado, sobretudo aquelas que tratam dos riscos e possibilidades enfeixados na figura de d. Pedro II e em sua “política *apolítica*” – tema este que chega, com renovada força, até o momento presente.

Palavras-chave: História do Brasil; D. Pedro II; historiografia; política; memória.

“É QUE MEIO SÉCULO DE VIVER NO MUNDO DEIXA MUITA RAIZ QUE NÃO MORRE ASSIM. E TALVEZ É UMA SÓ RAIZ, MAS FUNDA, E RIJA DE FEBRA E DE SEIVA, QUE AS FOLHAS MORREM, OS RAMOS SECAM, O TRONCO APODRECE, E ELA TEIMA A VIVER”.

ALMEIDA GARRETT, EM *VIAGENS NA MINHA TERRA*

De tanto que se tratou de detalhes e fragmentos, paradoxos e controvérsias, minha dissertação de mestrado, em si mesma, possivelmente guarda algo de fragmentário e paradoxal. Partiu da ideia dos dois corpos do rei para elaborar uma chave interpretativa; perscrutou a bibliografia mais conhecida e a mais recente acerca de d. Pedro II para enfeixar um problema; deteve-se sobre questões teóricas a respeito das relações entre história e memória para pensar o tema proposto; adentrou as décadas de 1920 a 1940 a fim de rastrear indícios do imperador; abordou obras de oito autores distintos, cada qual lançando sua interpretação sobre o monarca, para documentar a diversidade de opiniões. Tal trajetória tortuosa e diversificada, talvez, seja uma consequência do próprio tema abordado; afinal, como pude constatar, d. Pedro II, esse duplo ambíguo, foi motivo para diversas representações e controvérsias – se meio século de viver no mundo já deixa muita raiz, assim escreveu Almeida Garrett, o que dizer, então, de uma vida na qual meio século foi de reinado em uma nação escravocrata, surgida de uma colônia pontuada por interesses regionais distintos, cujo sentido, na famosa expressão de Caio Prado Júnior, era ser exportadora de gêneros tropicais para o mercado europeu?

Dentre os paradoxos e controvérsias que encontrei pelo caminho, gostaria de expor aqui uma ideia que continua a me intrigar, uma reflexão ainda não de todo resolvida e que conduz a uma problematização do presente. Para dar embasamento a essas questões, retomo, mesmo que de maneira breve, alguns temas teóricos, tal como é o caso da “duplicidade do corpo do rei”. A teoria dos dois corpos do rei trata de um assunto bastante caro às monarquias. Todo rei tem seu poder justificado, pelo menos em relação à fonte e à legitimidade de sua autoridade, de algo que é transcendente aos homens. O poder monárquico, assim, está além do alcance dos súditos; questioná-lo não só é colocar em xeque uma determinada forma de organizar o poder, mas é abalar toda uma maneira de compreender e se colocar no mundo. A forma de lidar com isso variou muito nos diferentes lugares e épocas; existiram, por exemplo, regimes monárquicos absolutistas, que condenavam com extrema violência e notável exemplaridade qualquer tipo de contestação ao poder do rei, e monarquias como a britânica, que, desde o século XVII, estabeleceu um duradouro equilíbrio com o sistema parlamentarista. O fato inegável é que, mesmo nos ápices do absolutismo, o rei não deixa de ser um homem, uma pessoa que possui fraquezas, falhas e incertezas. Daí porque se fala em dois corpos do rei: o “corpo

político”, assegurado pela transcendência; e o “corpo natural”, aquele sobre cuja cabeça é posta a coroa¹. O caso é que, no pano de fundo, há um paradoxo nisso tudo: supostamente, a palavra do monarca deveria ser incontestável, afinal, ele é o legítimo detentor do poder. Contudo, podem existir reis que tomem medidas equivocadas, o que gera um complicado problema, pois discriminar e interpretar os erros de um rei não é tarefa das mais simples. Daí a importância da teoria dos “dois corpos do rei”, pois ela justifica a transcendência do poder monárquico e, ao mesmo tempo, não exclui possíveis falhas que devem ser atribuídas à pessoa, ao “corpo natural”. Além disso, fica esclarecida a questão da hereditariedade: o “corpo natural” pode mudar, mas o “corpo político”, não. Muda o rei, mas não muda a monarquia².

Uma ideia que perpassa minha dissertação de mestrado – assunto que, de uma maneira ou de outra, desponta insistente na bibliografia sobre o segundo imperador brasileiro – é que d. Pedro II, efetivo monarca que era, a partir de determinado momento de seu reinado, principalmente após o início da década de 1870, criou um novo nicho de legitimidade para seu poder: ao invés da transcendência garantida por algum fator sagrado, é a ciência e o conhecimento que vão assegurar seu “corpo político”. Daí porque vai surgir a imagem do d. Pedro II trajado em vestes burguesas, do monarca sábio e estudioso, poliglota e bibliófilo³. D. Pedro II, de fato, não foi o criador do estereótipo do rei de casaca e cartola, mas o peso que isso assumia era imenso, sobretudo num país surgido de uma colônia e marcado pela mão de obra escrava. Dessa maneira, o monarca, com sua inclinação ao saber, não seria dominado pelos interesses políticos ou pelas artimanhas do poder. Seu compromisso seria, acima de tudo, com o conhecimento e a imparcialidade. Essa é a imagem que uma parte da historiografia e dos seus intérpretes – de maneira bastante aguerrida, em alguns casos – criou para admirá-lo. Entretanto, aqui surge uma nota sorrateira de controvérsia: a ciência, mesmo que supostamente desinteressada, não é sagrada, ela é operada sempre pelos homens. Ou seja, ela é mundana e concreta; nesse sentido, os corpos político e natural de d. Pedro II, de certa forma, se

1. KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 21.
2. Sobre esse assunto, Lília M. Schwarcz comenta: “o ‘corpo duplo do rei’ associa de maneira excepcional o elemento transitório e humano ao corpo místico: perene, fundamento inatingível do reino. Lado a lado estão homem mortal e o rei divino, sujeitos a rituais de consagração, entre coroações, funerais, procissões e outras cerimônias da corte. É assim que, respaldada na teologia jurídica medieval, a imagem do rei se separa aos poucos da Igreja, em seu movimento de secularização, incorporando, porém, os atributos de um corpo místico”. SCHWARCZ, Lília M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 28.
3. Sobre as relações, no caso de d. Pedro II, entre ciência e poder, ver TEIXEIRA, Ivan. *O altar & o trono: Dinâmica do poder em O Alienista*. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2010, pp. 283-289. Ainda sobre esse assunto, Lília M. Schwarcz lembra a frase que d. Pedro costumava dizer: “A ciência sou eu”. Segundo a autora, tratava-se de uma “afirmação de claro impacto, já que constituía uma paródia à famosa expressão de Luís XIV, mas, também, o retrato fiel de um chefe de Estado que elegia a ciência como referencial, quase como modelo de conduta para um monarca célebre por sua ‘rara ilustração’”. SCHWARCZ, Lília M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 31

aproximaram, criando riscos e ambiguidades. É possível entender, portanto, porque surgem duas linhas interpretativas: ao mesmo tempo em que o apego ao saber pode criar a imagem do governante justo e não permeado por interesses, esse apego cria, também, a imagem do dileitante alienado. Muitas pessoas, com certeza, já devem ter ouvido falar que, por um lado, d. Pedro II foi um homem excepcional, sábio e bom governante; mas, por outro, foi um rei deslocado e elitista, que nada fez de concreto pelo Brasil, que só preocupava em ler livros, viajar e falar línguas estrangeiras. Qual dessas imagens é a mais correta, qual delas a que permite entender melhor essa peculiar figura? Impossível saber, pois ambas estão muito bem arranjadas uma na outra. O que vai variar é a forma como cada autor trabalha o assunto: os admiradores, vão exaltar o sábio e justo; os críticos, vão evidenciar o imperador alienado e despreocupado do Brasil. O que pesa na balança, efetivamente, é o interesse que cada um tem em resgatar essa figura e em lançá-la no tempo presente, no calor do debate político que marca o contexto em que se pensa e escreve.

Entende-se, então, porque nos anos de 1920/1940 o imperador foi referência para se pensar o regime republicano, sendo motivo de uma vasta produção bibliográfica. Alguns autores vão se esforçar em mostrar como, na República brasileira de então, faltavam homens exemplares como d. Pedro II; outros vão denunciar que ainda se continuava a viver como nos tempos do Segundo Reinado, e que era preciso romper com o passado, romper com um histórico de governantes despreocupados com o país, tal como o fora d. Pedro II. Não é sem motivo, portanto, que até os seus restos mortais foram trazidos para o Brasil em 1921, pouco antes das celebrações do centenário da independência. Essa era uma tentativa do regime republicano de se relacionar com o espectro do imperador de maneira menos conturbada, pois se resgatava d. Pedro II pela imagem do estadista imparcial, de um rei que pairava quase fora da história⁴. De maneira oficial, ele passava a ser exaltado, pela própria República, como um dos principais artífices do Estado nacional brasileiro. Transformá-lo em herói era uma forma de, pelo diálogo com o passado nacional, tentar controlar e fixar sua memória. Isso, porém, foi algo que, efetivamente, não aconteceu. Afinal, quando se recupera o passado, muitas interpretações emergem e um conflito interpretativo, inevitavelmente, acaba se estabelecendo.

Inspirado nesses assuntos abordados na pesquisa – assuntos não de todo resolvidos, e é isso o que os torna ainda mais interessantes para esta exposição –, acredito que as controvérsias acerca de d. Pedro II revelam duas coisas muito importantes sobre a política brasileira.

Em primeiro lugar, percebe-se como a criação de uma suposta política *apolítica* – ou seja, de uma política que se entende distanciada das disputas e interesses materiais, uma política norteada por algo superior (o conhecimento e a ciência, no exemplo do segundo monarca) –, apesar de todos os riscos que engloba, é extremamente valorizada em nosso país. Essa é uma concepção *moral* de política, que se estabelece sobre um foco

4. Sobre o retorno dos despojos de d. Pedro II ao Brasil, ver SCHWARCZ, Lília M.. *As barbas do imperador*. op. cit., p. 496 e s.; ver também BARMAN, Roderick J.. *Imperador cidadão e a construção do Brasil*. Tradução de Sonia Midori Yamamoto. São Paulo: Ed. Unesp, 2012, p. 570 e s.

de legitimidade que se entende como indiscutível⁵. Não é sem motivo, portanto, que muitos intérpretes ressaltaram as diferenças entre d. Pedro II e os ministros, senadores e deputados do Segundo Reinado. Enquanto o primeiro era sóbrio e justo, os outros se pautavam por valores materiais e negociações partidárias. Contudo, o que defendo na dissertação é que essa política apolítica enfeixada em d. Pedro II é extremamente política, ela é completamente pontuada por interesses e por negociações; ela somente não aparecia enquanto tal, e este é seu grande trunfo. A partir disso, imagino ser possível explicar o porquê de os restos mortais do imperador terem voltado ao Brasil, assim como o porquê de Getúlio Vargas ter tentado, deliberadamente, aproximar-se da memória de d. Pedro II: todos queriam dialogar com a memória desse governante para criar, também para eles, uma aparência de política apolítica.

É possível encontrar outros exemplos desse diálogo. Durante o governo Geisel, momento em que a ditadura militar começava a viver os descompassos de uma forte crise, a biblioteca do exército publicou, em 1975 (quando se comemoravam 150 anos de nascimento do imperador), uma nova edição da famosa biografia de d. Pedro II feita por Pedro Calmon; a edição inicial viera a público, em 1938, sob o título de *O rei filósofo, a vida de d. Pedro II* – o que já dá bem a entender qual é o teor da obra. Lembre-se de um fator interessante: antes, a memória que o exército se esmerava em louvar era a de d. Pedro I, tanto que em 1972 (150 anos da independência), seus restos mortais tinham sido trasladados para o Brasil. Isso quer dizer que, talvez, quando as coisas não iam de todo mal para a ditadura, era possível celebrar o culto nacionalista sem maiores problemas; entretanto, quando as coisas começaram a desandar, era bom se aproximar de d. Pedro II, esse governante *apolítico*, um *rei-filósofo*. Nesse momento, era interessante começar a parecer menos rei para ser mais filósofo, menos militar para ser mais sábio. E, no domínio do culto à memória, menos d. Pedro I para ser mais d. Pedro II.

Ainda hoje essa imagem de uma política *apolítica* continua forte e atuante, tanto através de sua valorização do conhecimento quanto pela moral – basta folhear um jornal para constatar isso (no meu caso, toda a ideia da dissertação surgiu a partir de um artigo publicado na revista *Veja*, em 14 de novembro de 2007, no qual d. Pedro II, através do paralelo com um Brasil abalado pelas denúncias e investigações do “mensalão”, era exaltado em suas qualidades de homem sábio e equilibrado, além de ter sido, segundo se constata pela leitura, o primeiro republicano brasileiro)⁶. Daí porque são tão fortes os imaginários de que todo político é bandido e corrupto, de que o povo vota errado porque é ignorante, de que não existe solução para os desmandos da *politicagem*, de que os partidos políticos são todos iguais. Daí, também, o porquê de vários políticos brasileiros precisarem, mesmo que de forma às vezes controversa, suavizar seus discursos e

5. Sobre isso, lembre-se do comentário de Renato Janine Ribeiro: “Os brasileiros enxergam sua política como uma dimensão alienada, sobre a qual não têm controle. Contra ela, supervalorizam a moral do esforço e da dedicação – mas que, apesar de tudo, é apenas uma moral. Imaginam que seja possível conduzir a sociedade sem política”. RIBEIRO, Renato Janine. O Brasil pela novela, em *A sociedade contra o social: o alto custo da vida pública no Brasil*. In: São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 136.
6. GRYZINSKY, Vilma. O rei e nós, revista *Veja*, edição n. 2 034, 14 de novembro de 2007. (Texto disponível em versão digital no site www.veja.abril.com.br)

imagens – os exemplos são vários: o presidente que é sociólogo e legitimado pelo saber; o reformador social que assume o discurso do paz-e-amor e da conciliação (e cujo governo, evidentemente, é caracterizado por inúmeras e inerentes contradições); os candidatos que pregam uma *nova política* (mesmo que ninguém tenha a menor ideia do que isso seja) ou que se vangloriam de ser neto de alguma renomada figura pública (como se política, ao menos no que diz respeito a um regime republicano, fosse uma questão de nascimento). Todas são maneiras de tentar suavizar a política naquilo que ela tem de negociação e arranjo; são maneiras de tentar casá-la com uma determinada moral que pareça ser superior e pairar acima dos conflitos e comprometimentos.

Em segundo lugar, a ambiguidade de d. Pedro II revela o quanto a formação do Brasil se deu por meio de contradições e o quanto buscar soluções simples para elas pode ser arriscado. Dessa forma, se d. Pedro II, por um lado, revela os riscos de termos uma política *apolítica*, que se baseie na moral e no conhecimento idealizado, o que fez muitos de seus críticos o tratarem por alienado e desinteressado, ele evidencia, por outro, que não se deve fazer tábula rasa de seu legado, de sua imagem positivada. *O dilema é que d. Pedro II não pode ser nem facilmente aceito nem facilmente negado*. Não atentar a essas nuances e controvérsias, essa necessária crise e reflexão sobre nosso processo formativo, ou mesmo querer ignorar esse paradoxo estruturante, talvez, impeça o entendimento – para citar um caso concreto – do relato que Antonio Candido trouxe de uma de suas visitas à região de Rio Bonito – atual Bofete, no interior paulista –, quando para lá fora, no final da década de 1940, realizar trabalho de campo e coletar informações para a elaboração de sua tese *Os parceiros do Rio Bonito*. Trata-se de uma breve conversa com um caipira local, conhecido como nhô Samuel:

Quem esteve em contato com ele sabe, por exemplo, o quanto é impreciso sobre sua própria idade e como não consegue pôr datas na lembrança, além de não saber o que se passa na sociedade maior, cujos sinais podem estar ao seu lado sob a forma de jornal que ele não lê, de cinema que não vê, de rádio que não escuta, de trem que não toma. “Como vai o imperador?”, perguntou-me em 1948 o nonagenário nhô Samuel Antônio de Camargo, nascido no Rio Feio, atual Porangaba. “Vai bem”, respondi. E ele, com uma dúvida: “Mas não é mais aquele *veião* de barba?”. E eu: “Não, agora é outro, chamado Dutra”.

Esse caso permite constatar como a memória que se constituiu sobre o segundo imperador foi muito forte, assim como são duradouros os dilemas que ela traz consigo; a figura do “veião de barba”, a imagem idealizada do imperador, estava além de seu regime, permanecia, anos depois de sua destituição e morte, uma referência comum, revelando aspectos estruturais, positivos e negativos, de nossa formação. Esta é uma boa exemplificação do dilema: se d. Pedro II, esse imperador pelo qual passam tantas interpretações conflituosas, trata-se de um governante representativo da história e das controvérsias

7. CANDIDO, Antonio. Caipiradas, em: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 250.

brasileiras, o verso da moeda é esse nhô Samuel, que, por sua vez, também é representativo da formação nacional. Como diz José Miguel Wisnik, inspirado em um comentário de Fernando Novais acerca de *Raízes do Brasil*, “o país foi, de certo modo, *se modernizando sem deixar de ser Brasil e sendo Brasil sem se modernizar*, isto é, entrando de maneira arrevesada numa modernidade compulsória que nem a realiza e nem o realiza”⁸. Talvez seja o caso, então, ao invés de tratar d. Pedro II como elemento estranho e ímpar, de tomá-lo como uma normalidade da vida política e cultural brasileira. Daí, imagino, seja possível começar a pensar em romper o paradigma que o sustenta; começar a tirar nhô Samuel da sombra do monarca e, ao mesmo tempo, compreender os sentidos que perpassam a vivência própria do caipira, os significados múltiplos que ele podia dar a esse tal *veião de barba*. Começar, enfim, a lançar luz clara sobre essa atualíssima e ambígua política *apolítica*.

Eu termino o texto da dissertação citando, lado a lado, dois poemas de Murilo Mendes; ambos estão presentes no mesmo livro, uma obra chamada, tão sugestivamente, de *História do Brasil* (publicada em 1932). Reproduzo-os novamente.

O brasileiro D. Pedro II
ou
No Brasil não há pressa

Uma vasta sonolência
Invade toda a fazenda.
Sucedem-se os ministérios,
As guerrilhas se sucedem
Pro povo se divertir.
A corte faz pic-nics,
Ou organiza quadrilhas
Nos bailaricos reais.
A Inglaterra intervém
No mercado das finanças,
Todos acham muito bom.
Houve entrudos famosíssimos...
O imperador, de pijama,
Lê o Larousse na rede
O fato é que com essa calma
Cinquenta anos se aguentou.

Glória de D. Pedro II

Um anjo de sobrecasaca, de
[chinelas,

8. WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 418-419.

Passou matutando no ar:
 A terra não é mais uma colônia,
 Os estadistas caem que nem cocos.
 As máquinas serão soltas em 1988,
 O homem ficará lendo seus
 [livrinhos
 No jardim onde tanks
 Já terão passado.
 Os soldados serão presos pra sempre
 Num cavalo de aço, não é de pau.
 Aos domingos terá retreta para eles,
 Começando pela profonia do
 [Guarani.
 Os ditadores de pijama
 Virão comer pé de moleque
 Com o povo.

Num dos poemas⁹, d. Pedro II é tratado como um governante desinteressado e apático, para o qual não há pressa em realizar mudanças; no outro, aparece como personagem de um sonho pacifista, no qual os soldados serão presos, os estadistas cairão como cocos e os ditadores de pijama virão comer pé de moleque com o povo. O poeta, assim, não deixa mentir o paradoxo nem a atualidade do personagem; afinal, essas duas facetas estão presentes na formação do Brasil, revelam muito do que somos e daquilo que podemos ser. *Na ambiguidade de d. Pedro II, uma é o risco, a outra, a produtividade.* Para realizar o sonho de paz, é preciso superar a falta de pressa; para superar a falta de pressa, contudo, é preciso entender esse arranjo de duplos de d. Pedro II, entender o porquê de a política brasileira ser tão pautada na valorização de uma política *apolítica*. Sem compreender isso, discursos questionáveis e preconceituosos, tais como os que se ouviram nas eleições de 2014 – e que continuam repercutindo através de uma indignação difusa –, continuarão a existir e ser propagados. Por isso eu acho que, para o bem ou para o mal, o legado de d. Pedro II continua atuante e convidativo para a reflexão. Afinal, parafraseando Mário de Andrade, que numa de suas crônicas transformou o nome próprio do imperador em adjetivo, ainda continuamos sendo bastante *pedros-segundos*¹⁰

9. MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Organização, introdução e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, pp. 48 e 83.

10. Mário de Andrade. Revolução Pascálica, em: *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008, pp. 93-96.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- BARMAN, Roderick J. *Imperador cidadão e a construção do Brasil*. Tradução de Sonia Midori Yamamoto. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.
- CALMON, Pedro. *O rei filósofo: a vida de D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938 (Coleção Brasileira, v. 120).
- _____. *A vida de D. Pedro II, o rei filósofo*. Edição especial comemorativa do sesquicentenário de seu nascimento. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II: ser ou não ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GRYZINSKY, Vilma. O rei e nós. *Veja*, edição n. 2 034, 14 de novembro de 2007.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Organização, introdução e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- NOVAIS, Fernando. *Aproximações: ensaios de história e historiografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- RIBEIRO, Renato Janine. *A sociedade contra o social: o alto custo da vida pública no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWARCZ, Lília M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TELXEIRA, Ivan. *O altar & o trono: Dinâmica do poder em O alienista*. São Paulo: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

As aventuras de Oliveira Lima contra o barão do Rio Branco, Joaquim Nabuco e Rui Barbosa

Júlio Cesar de Oliveira Vellozo

Mestre pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).
Doutorando em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).
Professor da Faculdade de Direito da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir três momentos nos quais Manuel de Oliveira Lima (1867-1928) combateu políticas sustentadas pela maioria da intelectualidade de sua época. Em cada um desses momentos, Lima enfrentou diretamente um letrado que ocupava posição central no arranjo político/institucional do período. O primeiro embate se deu contra o barão do Rio Branco, envolvendo as tarefas da diplomacia brasileira; o segundo, contra Joaquim Nabuco, versava sobre as relações do Brasil com o Estados Unidos; já o terceiro, contra Rui Barbosa, tratou da participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial. Buscaremos mostrar que esses combates quixotescos tinham como lógica subjacente uma visão original a respeito da modernização brasileira.
Palavras-chave: Oliveira Lima, história intelectual, Primeira República.

O historiador, crítico e diplomata Manoel de Oliveira Lima (1867-1928) foi um polemista duríssimo. Durante sua trajetória intelectual, temas como os rumos da diplomacia brasileira, a disjuntiva entre aproximar-se da Europa ou dos Estados Unidos e a questão do posicionamento do Brasil diante da Primeira Guerra Mundial levaram-no a embates violentos, boa parte deles com gente de seu círculo de relacionamento próximo. Nas palavras de Joaquim Nabuco, Lima padecia de uma “incontinência da pena”, ou seja, diante de temas que lhe pareciam relevantes, era incapaz de conter-se, comprando brigas e fazendo inimigos em demasia.

Na longa lista de embates do autor pernambucano, três episódios chamam a atenção: um levado a cabo contra o próprio Nabuco, e que envolvia as definições sobre as relações a serem estabelecidas entre a República e os Estados Unidos; outra contra o barão do Rio Branco, e que estava relacionada à atitude que deveria a diplomacia brasileira assumir diante do panorama político que se abria naquele início do século XX; e uma terceira contra Rui Barbosa, que dizia respeito ao posicionamento que o Brasil deveria adotar na Primeira Guerra Mundial.

Se é verdade, como afirmou Nabuco, que o gosto pela polêmica era traço da personalidade de Oliveira Lima – uma característica assumida pelo próprio, que se considerava dotado de um “esprit de minorité” –, também é preciso ter cuidado para que essa característica não camufle o fato de que as polêmicas estavam relacionadas a temas decisivos do processo de entrada do Brasil no concerto das nações modernas. Em outras palavras, Oliveira Lima combateu porque gostava da polêmica, mas também porque sustentava uma posição muito particular sobre como o Brasil deveria conduzir sua entrada na modernidade.

CONTRA RIO BRANCO, POR UMA OUTRA DIPLOMACIA

Oliveira Lima nasceu no Recife, em 1867, filho de um comerciante português relativamente próspero e de uma senhora de engenho de família economicamente decadente.

Sua família deixou Recife e mudou-se para Portugal quando Lima tinha apenas cinco anos de idade. Instalado em Lisboa, formou-se no Curso Superior de Letras de Lisboa, escolha pouco comum em um período no qual os filhos da elite preferiam o direito, a engenharia ou a medicina. Essa faculdade não tinha como currículo apenas o que hoje chamaríamos de “Letras”, ou seja, o ensino de línguas e de literatura, mas era uma instituição que ensinava humanidades em geral, com uma importante concentração no ensino da história. O curso possibilitou a Lima uma qualificação importante e pouco comum entre os intelectuais brasileiros, já que poucos deles recebiam uma educação formal nesse campo do conhecimento.

1. NABUCO, Joaquim. *Joaquim Nabuco: Diário*, Rio de Janeiro: Editora Bem-te-vi, 3 de fevereiro de 1906, p. 600.
2. FREYRE, Gilberto. *Oliveira Lima, Dom Quixote gordo*, Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1970.

Foi em Portugal que Oliveira Lima iniciou sua carreira na diplomacia. O primeiro passo foi dado através de contatos familiares, como era comum na época. Seu cunhado, Araújo Beltrão, conseguiu-lhe indicação para que trabalhasse no serviço da legação brasileira em Lisboa. Algum tempo depois, Oliveira Lima seguiria para Berlim, onde serviria por três anos ao lado de Antônio Araújo de Abreu, o marques de Itajubá, entre 1892 e 1895.

Em Berlim, Oliveira Lima começou sua carreira como historiador, publicando *Pernambuco, seu desenvolvimento histórico*, livro elogiado no Brasil por Capistrano de Abreu, dentre outros intelectuais da época, o que lhe conferiu um importante prestígio.

Promovido a primeiro secretário, foi mandado para Washington, onde serviu sob as ordens de Salvador de Mendonça em um primeiro momento, e de Assis Brasil em um segundo. Com esse último, desentendeu-se gravemente, sendo transferido para Londres por esse motivo. Oliveira Lima ficou bastante satisfeito em fixar-se na Inglaterra, como mostra sua correspondência. Em cartas, o autor deixa claro que a proximidade de arquivos úteis para seu trabalho de historiador era o principal critério na avaliação dos deslocamentos que a carreira lhe impunha. A capital britânica era um verdadeiro paraíso para um historiador sequioso por documentos sobre o Brasil e sobre a aventura portuguesa pelo mundo.

Em 1900, Oliveira Lima foi designado para ocupar um posto no Japão. Sua primeira atitude foi de desgosto – não queria deixar a Europa rumo a um destino que considerava exótico e que o distanciaria dos arquivos. Entretanto, em pouco tempo foi mudando de opinião e acabou escrevendo por lá uma de suas obras mais importantes, *No Japão, impressões da terra e da gente*³, que significou verdadeira inflexão em seu pensamento, conforme buscamos demonstrar em outro trabalho⁴.

No ano seguinte, o barão do Rio Branco foi indicado por Rodrigues Alves para o Ministério do Exterior. Pouco tempo após sua nomeação, o novo ministro estava ocupado em levar a cabo as negociações que consolidariam as atuais fronteiras do Brasil. Um dos locais estratégicos para a realização dessa tarefa era o Peru e Oliveira Lima, que já havia granjeado prestígio suficiente para ser incumbido do cargo, foi designado para ocupar o posto. Do ponto de vista da atividade diplomática, tratava-se de uma promoção, mas não foi assim que Lima encarou a incumbência. Em carta escrita de Tóquio a seu amigo José Carlos Rodrigues em 27 de junho de 1902, ele afirma:

O País do começo de abril dava a notícia de que eu seria o provável sucessor do Dr. Rego Barros na Legação do Peru. Não me causa a consciência de haver feito tanto mal que deva de justiça ser escolhido para correr todas as legações distantes e exóticas. Para o Japão vim com prazer, e no Japão estou com grande prazer. É um país encantador como natureza, um

3. LIMA, Oliveira. *No Japão, impressões da terra e da gente*, São Paulo: Topbooks/ MEC, 1997.

4. Cf. VELLOZO, Júlio César de Oliveira. *Um Dom Quixote gordo no deserto do esquecimento. Oliveira Lima e a construção de uma narrativa da nacionalidade*. Dissertação de mestrado em Filosofia, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2012.

centro importante da política do mundo, um teatro de experiências interessantes. O Peru é, porém, um país morto, um meio por assim dizer nocivo à atividade intelectual. Deve pesar sobre nós com o peso do seu passado, não só colonial como incásico. [...] O Cabo Frio me disse certa vez que Peru só assado e na mesa e para quem gosta. E eu não gosto⁵.

Diante da indicação indesejada, Lima fez pirraça. Alegando mil e um contratempos, demorou muito para chegar ao Rio de Janeiro e receber as instruções de Rio Branco, que já havia, durante o período de sua demora, cobrado de forma insistente a sua vinda. Quando, finalmente, Lima chegou ao Rio de Janeiro, o ministro já não o queria para a tarefa, punindo-o com um longo tempo de espera na capital do país.

Esse tempo de “geladeira” redundava em grave prejuízo para a carreira de Lima, até então marcada por uma dinâmica ascendente. Entretanto, mal sabia o Barão que a punição agradaria bastante o apenado. O ócio pelo período sem tarefas permitiram a Lima uma grande concentração na pesquisa para sua mais importante obra, *Dom João VI no Brasil*. Como afirma Evaldo Cabral de Mello:

Não fosse a perseguição que lhe moveu o barão do Rio Branco, todo poderoso ministro das Relações Exteriores da época, relegando-o aos corredores da Secretaria de Estado, e Oliveira Lima não teria disposto dos vagares para trabalhar no Arquivo Nacional, na Biblioteca Nacional e no próprio arquivo do Itamaraty e da legação dos Estados Unidos no Rio. Sem saber, o barão prestava uma grande contribuição à historiografia brasileira⁶.

Enquanto pesquisava nos arquivos da capital, Oliveira Lima escrevia artigos tecendo duras críticas à diplomacia brasileira, apresentando sua visão sobre como a atividade deveria se desenvolver. Para ele, era chegado o momento de deixar de lado uma visão antiga de diplomacia segundo a qual os homens do Itamaraty deviam ocupar seu tempo vivendo a vida mundana dos círculos sociais dos países em que estavam. O centro do trabalho deveria ser deslocado, segundo ele, para duas atividades bastante concretas: a divulgação da cultura brasileira nos países onde os diplomatas serviam e, mais importante, a busca por abrir espaço nos mercados estrangeiros para os produtos brasileiros.

Para tanto, Lima defendia a construção do que hoje chamaríamos de uma carreira de Estado, na qual ingressasse apenas gente preparada intelectualmente para essas duas finalidades. A crítica de Oliveira Lima aos colegas era dura porque afirmava de modo claro que boa parte dos ocupantes dos cargos mais relevantes na hierarquia diplomática era despreparada para tanto. Esse programa acaba se configurando como um ataque a Rio Branco que, sendo o responsável por essa atividade, não realizava as reformas necessárias.

5. *Apud* SOBRINHO, Barbosa Lima. *Oliveira Lima, obra seleta*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1976, p. 97.

6. MELLO, Evaldo Cabral de. Folha de S. Paulo, 13 set. 1996.

Justo nessa época em que entrava em conflito com Rio Branco, seu superior hierárquico e homem de grande prestígio nos meios políticos e intelectuais brasileiros, Lima desfechou um forte ataque contra os parâmetros em torno aos quais a atividade diplomática do Brasil estava organizada. E o fez de forma aberta, nos jornais, rompendo a disciplina, a discricção e o estilo contemporizador que fazem parte do modo de agir dos diplomatas. Em carta a sua esposa, falando dos artigos publicados por Lima, Joaquim Nabuco afirmaria: “é um manifesto contra a política do Rio Branco e em muitos pontos deve ter desagradado a este, que não esquecerá”⁷.

A visão de Oliveira Lima sobre a atividade diplomática seria sustentada durante toda a sua trajetória. Tinha a ver com a face modernizadora de sua visão de mundo, que era o outro lado da moeda de sua visão iberista. Apesar de sustentar que o passado brasileiro e a colonização lusitana haviam sido essencialmente positivas, Lima não pregava uma volta ao passado, mas uma modernização decidida que tivesse a tradição como trunfo.

QUEIMANDO OS NAVIOS COM JOAQUIM NABUCO

Desde o final do século XIX, a política externa brasileira vinha sofrendo uma inflexão lenta, porém constante, no sentido de uma aproximação com os Estados Unidos. Esse movimento era reflexo do forte desenvolvimento do país do norte, que desde a década de 1870 vinha rompendo a unipolaridade do domínio inglês no mundo.

Os republicanos brasileiros que obtiveram a hegemonia no processo de transição ao fim da monarquia tinham uma forte admiração pelos Estados Unidos, cuja constituição havia sido a base da carta republicana de 1891. Para além disso, os EUA pareciam aos olhos da maior parte da intelectualidade brasileira, a nação que encarnava o futuro e o progresso, dado o vertiginoso desenvolvimento auferido sem sacrifício relevante da liberdade.

Esse debate estava atravessado por uma forte inquietação, o fantasma de uma intervenção militar colonialista. Nas palavras de Nicolau Svecenko:

[...] tratava-se do temor obsessivo extremamente difundido e sensível em todo tipo de escritor, de que o Brasil viesse a sofrer uma invasão das potências expansionistas, perdendo sua autonomia ou parte do seu território. Espantados com o ritmo delirante com que as grandes potências procediam à retalhação do globo terrestre, com os quistos de imigrantes inassimiláveis que se formavam e cresciam em seu território, e com o próprio vazio demográfico de amplos espaços do país que assumiam a feição de uma terra de ninguém, disponível a qualquer conquista, políticos, jornalistas, cronistas e escritores

7. *Apud* SOBRINHO, Barbosa Lima. *Op. cit.*, p. 97.

assumiam uma postura de alarme e defesa, dando o melhor de si para aliviar a nação dessa aflição que, em parte, eles mesmos geraram⁸.

Desenvolveu-se no Brasil uma corrente de opinião que sustentava a necessidade de que o país se associasse aos Estados Unidos, colocando-se, a um só tempo, sob sua proteção e órbita de influência. Joaquim Nabuco se destacou dentre os partidários dessa corrente. É curioso notar que essa posição representava uma inflexão na trajetória do líder abolicionista. No período final do Império e logo depois de sua derrubada, Nabuco estava entre os que sustentavam que a Europa era a principal referência para o Brasil, valorizando, inclusive, o legado português. Vendo os que haviam aderido à República rejeitar o passado europeu e lusitano e defender a aproximação com os Estados Unidos e a vocação americana, Nabuco resistia invocando o valor do passado e das tradições que teriam dado origem ao Brasil. Entretanto, dado um certo tempo da derrota do Império, Nabuco aderiu ao poder republicano e passou a fazer parte do corpo diplomático brasileiro. Como parte desse processo, passou de um europeísmo algo radical para um monroísmo militante. Embaixador do Brasil em Washington, em algum tempo o líder abolicionista tornou-se o mais destacado defensor do americanismo. Em suas palavras:

Ninguém é mais do que eu partidário de uma política exterior baseada na amizade com os Estados Unidos. A doutrina de Monroe impõe aos Estados Unidos uma política que começa a se desenhar, e, portanto, a nós todos também a nossa. Em tais condições a nossa diplomacia deve ser principalmente feita em Washington. Uma política assim valeria o maior dos exércitos e a maior das marinhas...

Para mim a doutrina de Monroe [...] significa que politicamente nós nos desprendemos da Europa tão completamente e definitivamente como a Lua da Terra. Neste sentido é que sou monroísta⁹.

Interessante notar que se Nabuco havia se transformado de europeísta em americanista, com Lima a trajetória havia sido exatamente oposta. Em seu livro *Nos Estados Unidos, impressões políticas e sociais*¹⁰, havia traçado uma visão muito positiva dos EUA. Esse é o livro em que uma visão baseada no determinismo de raça tem mais força em toda a obra de Lima. Ele sustenta claramente a superioridade dos anglo-saxões e credita a isso o progresso verificado nos Estados Unidos. Entretanto, segundo hipótese

8. SVECENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 84.

9. NABUCO, Joaquim. Em: ANDRADE, Olímpio de Souza. *Joaquim Nabuco e o Brasil na América*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Coleção Brasileira, 1978, p. 32.

10. LIMA, Oliveira. *Nos Estados Unidos, impressões políticas e sociais*. Leipzig: Brockhaus, 1899.

que sustentamos em outro trabalho¹¹, especialmente depois de sua estada no Japão, Lima mudou radicalmente de visão. Lá o autor pernambucano teve contato com um país que se modernizava aceleradamente e o fazia sem romper com seu passado e tradição, pelo contrário, apoiando-se neles. Daí por diante, Lima, que já possuía fortes laços familiares e afetivos com Portugal, passa a professar uma visão positiva da colonização e do passado brasileiro, em oposição à maioria da intelectualidade de então, que via a modernização como ruptura com o passado ibérico. Aqui também perdem força em sua interpretação os esquemas racialistas e deterministas.

É a partir dessa nova visão posterior ao choque japonês que acontece o embate entre Oliveira Lima e Joaquim Nabuco. O líder abolicionista, sendo embaixador do Brasil em Washington estava à frente da construção da 3ª Conferência Pan-americana que se realizaria no Rio de Janeiro. Ela deveria marcar a consolidação da opção preferencial do Brasil pelas relações com os Estados Unidos, na linha da citação acima, afastando o Brasil da Europa como “a Lua da Terra”. Diante disso, Oliveira Lima reagiu com a assertividade que lhe era característica, ocupando as páginas dos jornais para combater as posições do seu melhor aliado até então.

Lima considerava que os EUA objetivavam usar a 3ª Conferência Pan-americana para obter dos países ali presentes a autorização para intervir nos países inadimplentes com a Europa antes que o velho continente o fizesse. Se isso fosse alcançado, a guarda dos países latino-americanos estaria aberta para o imperialismo dos EUA, já comprovado por sua ação nos últimos anos.

Nessa denúncia dos Estados Unidos e de sua política intervencionista, Lima retomava uma linha de argumentação sustentada antes por Eduardo Prado, mas somava a ela a defesa da unidade dos países da América do Sul, especialmente Brasil, Argentina e Chile, considerados por ele os mais avançados do continente.

Essa posição o colocava em confronto aberto com Joaquim Nabuco e esse confronto, feito de forma pública às vésperas da Conferência Pan-americana, punha o líder abolicionista em situação difícil, tanto diante dos norte-americanos com quem negociava, quanto diante da opinião pública nacional. Lima e Nabuco eram os mais importantes nomes da diplomacia brasileira, o que dava à crise ares apocalípticos. Não à toa, o presidente Rodrigues Alves pediu a Rio Branco que censurasse Lima por sua postura.

Ao atacar Nabuco e sua política, Oliveira Lima queimava seu último navio no Itamaraty, rompendo com seu derradeiro aliado importante e fiador pouco tempo depois de ter enfrentado de peito aberto o todo-poderoso barão do Rio Branco. E os ataques eram bastante duros:

Porque, é mister nunca esquecer, a primitiva doutrina, a de Monroe, visava, no dizer de seu autor, à exclusão de novas conquistas europeias do solo americano, então fremente

11. VELLOZO, Júlio César de Oliveira. *Um Dom Quixote gordo no deserto do esquecimento. Oliveira Lima e a construção de uma narrativa da nacionalidade*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2012.

pela libertação; enquanto a nova doutrina, a do Sr. Theodore Roosevelt, proclama, sem ambages, o dever que incumbe — não se diz por delegação de quem — aos Estados Unidos de obrigarem outras repúblicas do seu continente, as famosas irmãs a cumprirem suas obrigações para com os estranhos¹².

Em outro artigo, atacava Nabuco diretamente:

Sustentou de fato o Sr. Nabuco “que estas democracias não devem absolutamente considerar o papel que os Estados Unidos tenham assumido ao manterem a doutrina de Monroe, como de modo algum ofensivo ao orgulho e dignidade de qualquer uma delas; antes como um privilégio em cuja posse devem os Estados Unidos ser amparados pela simpatia e gratidão latino-americana”.

Não me parece que o caso de gratidão se entenda com todas as repúblicas latino-americanas: para algumas, pelo menos, a expressão não teria significado [...]. Quanto a nós, pretendemos, na verdade, em 1824, chamar para nosso lado os Estados Unidos na contenda ainda aberta com Portugal por motivo da independência, e fomos até ao ponto de propor aliança para repulsa do inimigo, segundo o que nos afigurava uma legítima e estrita compreensão da então fresquíssima doutrina Monroe. Como os Estados Unidos se esquivaram, porém, à coadjuvação [...], ficamos num excelente pé para não termos gratidão que manifestar¹³.

No debate embate contra Nabuco, Oliveira Lima consolidou sua visão de que existiam três Américas distintas: a anglo-saxã, a hispânica e a portuguesa, cada uma representando um complexo cultural distinto. Como política, defendeu que, como pré-condição para um pan-americanismo que não fosse simples subordinação aos EUA, era necessária uma aliança entre os países da América do Sul, nucleada por Brasil, Argentina e Chile. Em contradição com a visão depreciativa quase unânime entre os seus pares e que ele próprio havia sustentado até pouco tempo atrás, Lima passaria a estudar a história latino-americana e a encontrar nela algo além de barbárie, caudilhos e lutas intestinas.

Não se tratava — que fique claro — de uma visão latino-americanista como a de Manuel Bomfim, embora a crítica aos interesses imperialistas dos Estados Unidos esteja presente em ambos os autores. Enquanto o autor sergipano era fortemente anti-iberista, Lima acreditava que, especialmente no caso da América Portuguesa, o passado ibérico era um trunfo importante que a associação com os Estados Unidos tendia a negar. Desse modo,

12. LIMA, Oliveira. *Pan-americanismo*, Brasília: Senado Federal. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1980, p. 77. Diria ainda em outro texto: “Os Estados Unidos encaminham-se, verdade é, para uma militarização que está em desacordo com suas origens liberais e suas preocupações cívicas [...] não passando por enquanto de uma forma de expressão do seu pendor imperialista propagado e lisonjeado nos últimos tempos pelos acontecimentos e pelos personagens que toda a gente conhece. *Idem*, p. 99.

13. *Idem*, p. 68

na visão de Lima, combina-se uma visão da história que defende o legado europeu/português com uma visão do futuro que teme a associação com os EUA. O caminho em direção à modernização brasileira deveria passar pela manutenção e valorização das características próprias da experiência brasileira e, taticamente, era interessante que alianças com os países da América do Sul fossem realizadas para contrabalancear a força cada vez maior dos Estados Unidos.

QUEIMANDO OS NAVIOS COM RUI BARBOSA

Depois de algum tempo de inatividade no Rio de Janeiro, Oliveira Lima foi enviado para servir na Venezuela. Lá pode tomar contato com uma série de historiadores e intelectuais latino-americanos que passaram a fazer parte de seu círculo de relacionamento¹⁴.

Após algum tempo, foi designado para o México, indicação à qual resistiu, pleiteando um posto na Europa. Dessa vez sua tentativa deu resultado e Oliveira Lima foi deslocado para a Bélgica em 1906, sendo também responsável pela atividade diplomática brasileira na Suécia.

No ano de 1912, o barão do Rio Branco faleceu inesperadamente. O ministro que ficou em seu lugar, Lauro Muller, articulou a indicação de Lima para Londres, posto que ele cobiçou por tanto tempo. Acusado, entretanto, de ter manifestado preferências pelo regime monárquico, a indicação de Lima para Londres passou a sofrer a oposição do poderosíssimo senador Pinheiro Machado. Instado a fazer uma autocritica de suas posições, que na verdade eram apenas uma defesa teórica da monarquia como melhor regime e não uma sustentação da restauração monárquica, Lima recusou-se. Diante disso, sua indicação não foi realizada e ele pediu aposentadoria, que lhe foi concedida em 1913.

Nesse episódio, o grande defensor de Oliveira Lima foi Rui Barbosa, tanto no Senado quanto na imprensa, onde afirmava que o pernambucano já havia sido preterido tempo demais e que era hora de fazer-lhe justiça, indicando-o para cargo em Londres. As relações entre os intelectuais vinha de antes: na campanha de Barbosa para a presidência, Lima já havia lhe oferecido um apoio entusiástico.

Entretanto, Lima romperia mais uma vez com um aliado e defensor importante. Dessa vez a querela gira em torno da participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial. Rui Barbosa, que havia sido líder de uma campanha presidencial “civilista”, ou seja, que defendia a preeminência da vida civil contra a influência da caserna, transformara-se no grande defensor da entrada do Brasil na guerra ao lado dos aliados. A atividade de Barbosa não se resumia a uma defesa teórica, mas transformou-se em verdadeira campanha, com a realização de atividades públicas, comícios etc.

14. Como um dos muitos exemplos de estudos comparados sobre a América Hispânica feitos por Oliveira Lima temos LIMA, Manoel de Oliveira. *New Constitutional Tendencies in Hispanic America. The Hispanic American Historical Review*, v. 5, n. 1 (Feb, 1922), pp. 24-29.

Oliveira Lima combateu essa posição com a veemência que lhe era característica. Nas páginas do jornais, denunciou a falsidade da dicotomia entre barbárie germânica X civilização latina. Sustentou que o Brasil deveria manter-se neutro e o fez por meios de duras críticas contra a postura de Rui Barbosa. O resultado do processo foi mais uma dolorosa ruptura com um aliado.

Oliveira Lima foi duramente atacado por vários letrados, já que a maior parte dos intelectuais do país aderiu a posições como a de Rui Barbosa. Acusado de germanófilo, o que era bastante grave naquele contexto, defendia-se afirmando que era apenas um pacifista, como o eram, por exemplo, muitos dos socialistas europeus.

Oliveira Lima de fato não defendia o lado alemão, tendo se articulado de forma aberta com os círculos pacifistas europeus. Entretanto, esse tipo de posicionamento refletia uma inegável simpatia pela Alemanha que vinha desde antes da guerra, e que se estenderia para depois dela.

Em suas *Cartas da Alemanha*, escrevendo antes da guerra, afirmava:

Na verdade, a Alemanha entendera não ser preciso tudo derrubar para edificar o novo, havendo entre os materiais do passado muito que utilizar pela sua fortaleza e resistência. Foi à sombra dessa construção monumental, de que foi Bismarck o principal arquiteto, que cresceu a riqueza alemã, causa de suas desgraças pelas apreensões que suscitou. Que outro sentimento senão o do ciúme, desculpado pelo do receio, ditou as palavras recentes de um antigo ministro da finanças da França¹⁵ [...]

A Alemanha, portanto, aparecia para Lima como o Japão: eram experiências nas quais havia sido possível promover uma modernização acelerada tendo o passado e a tradição como trunfos, não como obstáculos a serem superados.

Assim, diante de uma campanha germanófoba dos que queriam a guerra ao lado dos aliados, Lima reagiu com o pacifismo que buscava certo equilíbrio. Ele o fez, mais uma vez, com grande prejuízo pessoal, porque mais uma vez perdia um aliado fundamental e se colocava contra a grande maioria dos letrados do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Olímpio de Souza. *Joaquim Nabuco e o Brasil na América*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, Coleção Brasileira, 1978.

FREYRE, Gilberto. *Oliveira Lima, Dom Quixote gordo*, Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1970.

15. LIMA, Oliveira. *Cartas da Alemanha*, VI, em. SOBRINHO, Barbosa Lima. *op. cit.*, p. 465.

LIMA, Manoel de Oliveira. New constitutional tendencies in Hispanic America. *The Hispanic American Historical Review*, v 5, n. 1 (Feb, 1922), pp. 24-29.

LIMA, Oliveira. *No Japão, impressões da terra e da gente*. São Paulo: Topbooks/MEC, 1997.

LIMA, Oliveira. *Nos Estados Unidos*, impressões políticas e sociais. Leipzig: Brockhaus, 1899.

LIMA, Oliveira. *Pan-americanismo*, Brasília: Senado Federal. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1980.

LIMA, Oliveira. *Cartas da Alemanha*, VI. In. SOBRINHO, Barbosa Lima. *op. cit* p. 465.

NABUCO, Joaquim. *Joaquim Nabuco: Diário*. Rio de Janeiro: Editora Bem-te-vi.

VELLOZO, Júlio César de Oliveira. *Um Dom Quixote gordo no deserto do esquecimento. Oliveira Lima e a construção de uma narrativa da nacionalidade*. Dissertação de mestrado em Filosofia, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2012.

SOBRINHO, Barbosa Lima. *Oliveira Lima, obra seleta*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1976.

SVECENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.



SABERES POPULARES

O Pontal e os pescadores: entre o mar e o rio (Pontal do Leste, Cananeia-SP)

Lucas Lima dos Santos

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Bolsista Capes

RESUMO

O Pontal do Leste é uma vila localizada no extremo sul do litoral do São Paulo. Com cerca de cinquenta habitantes, por estar localizada na ilha do Cardoso, em uma faixa de terra estreita separando mar e rio, o Pontal ao mesmo tempo possui peculiaridades insulares e continentais. Mar e rio relacionando-se através da barra de Ararapira, no entanto, cada ambiente possui suas características e regimentos. Enquanto que no rio as marés, as forças hidrodinâmicas e o vento são fundamentais para se *tarrafear* ou *dar a linhada*, no caso do mar, além da maré, os *tipos* de vento e as *correntes d'água marítima* são os principais fatores que influenciam para se *dar o rodo* e *jogar a rede de espera*. Essa breve descrição pretende apresentar os primeiros dados etnográficos levantados sobre as habilidades perceptuais dos pescadores da vila.

Palavras-chave: Pontal; pesca; habilidade; percepção; Ingold.

O PONTAL: UMA BREVE DESCRIÇÃO

O vento nordeste quente bate numa tarde ensolarada de verão no Pontal. Ao me sentar em um banco debaixo de um pé de guapê (*Syzygium jambolanum*), no terreno de Juarez (um dos primeiros habitantes da vila), observo a temporalidade com que os pontalistas realizam suas práticas cotidianas na vila; os caminhos deixados por tico-ticos, sabiás e fiúzas; o terreno completamente manchado de roxo, devido aos guapês; e, bem de fundo, ouço um *barulho de toc-toc* do motor de uma *canoa* chegando da sua empreitada diária no mar. Olho para leste e compreendo a causa de a canoa estar chegando tão cedo da pesca. Uma grande *trovoada*, corriqueira de final de tarde do verão, se formando ao *pé do morro* onde se localiza a vila do Varadouro. Cerca de dez minutos depois, Feliciano passa pelo terreno de Juarez dizendo: “Tá *virando* o tempo, o mar fica *grosso* porque o vento tá forte! É mais difícil de dar *lanço* e puxar a rede”. Logo em seguida, novos *barulhos* de toc-tocs vão surgindo decretando o fim da pesca naquele dia¹.

Para os habitantes do Pontal, a pesca ainda é uma prática muito presente no cotidiano da vila, apesar de já haver algumas transformações nas rotinas de alguns habitantes, por conseguirem alguns *serviços* em cargos públicos ou tentarem alguns *raminhos*² (bicos). Se indagar a algum pontalista do porquê ele é adepto de morar numa região com certo isolamento, ele diria: pela calmaria, o mato, a natureza. Em uma vila com cerca de cinquenta pessoas, localizada em um meio regido ao mesmo tempo por características insulares e continentais, o *estrondo* do mar, o *cantar* de pássaros, o *assovio* dos ventos e sons de folhas se mexendo são predominantes na maior parte dos dias, interrompido por algumas falas, resmungos e conversas, esporadicamente. O “silêncio”, que ao mesmo tempo é confortante, possui uma grande importância para a compreensão das metamorfoses espaço-temporais. Os atos de Juarez sentar-se defronte à praia, de Feliciano monitorar o mar e o rio várias vezes ao dia, de Lindalva averiguar as nuvem e sentir o vento, fazem com que eles se misturem, envolvam-se e participem de todo o conjunto de relações não inocentes e instáveis que emergem ali, afinando a todo instante suas percepções. Os fluxos, *deslocamentos*³ e caminhos da série de entes que ali emergem, sendo eles

1. Descrição feita pelo autor.
2. Os *raminhos* podem variar de acordo com a época do ano e até mesmo com a demanda. Um pontalista pode fazer um raminho tanto realizando caronas para turistas em época de festa, como trabalhar na manutenção de casas e terrenos na vila ou em outras localidades. “Na região é assim, se vira com o que dá no momento. Se não der nada, vai pra pesca de novo” (Domingos).
3. Traduzir é deslocar” (Callon, 1986, p. 81). Michel Callon enfatiza, primeiramente, que a noção de tradução ressalva a continuidade dos deslocamentos e transformações. Deslocamentos de objetivos e interesses, de humanos e não humanos. Deslocamentos que ocorrem em todas as fases e séries. Alguns desempenham um papel mais estratégico do que outros. (Ver CALLON, Michel. Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St. Brieuc Bay, em: LAW, J. (org.). *Power, action and belief: a new sociology of knowledge?* Londres: Routledge, 1986.

humanos e não humanos, numa rede de relações, realizando *composições*⁴, modulam os hábitos dos que ali habitam, debruçando-se significativamente nas práticas e técnicas pesqueiras da região.

“Perceber o ambiente não é olhar para as coisas a serem encontradas nele, ou discernir suas formas e desenhos congelados, mas juntar-se a eles no fluxo material e nos movimentos que contribuem para sua – e nossa – formação contínua”⁵.

Dessa forma, constantemente os pescadores estão percebendo as mudanças do resultado do encontro harmonioso e turbulento entre mar e rio (espaço-tempo fluido), crescendo e aprimorando as suas habilidades (*skill*⁶) junto com elas. Ou seja, a fluência e a destreza dos movimentos do pescador são funções de competências que mentalmente são incorporados no modus operandi do organismo pela prática e experiência em um ambiente⁷.

4. Humanos e não humanos se combinam e essas composições acarretam consequências, e essas consequências movem objetivos, redefinem posições e sentidos (cf. LATOUR, Bruno. *A esperança de Pandora. Ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*, Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 2001). Entende-se que os *pontos de passagens obrigatórios* (CALLON, *op.cit.*, 1986) ou relações entre humanos e não humanos submetem a processos de *transformações*, desenvolvendo novos objetivos e disposições.
5. INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Londres: Routledge, 2011, p. 88.
6. A habilidade não é uma propriedade individual do corpo humano como uma entidade biofísica, uma coisa-nela-mesma, mas do campo total de relações constituídas da presença do organismo-pessoa em um ambiente ricamente estruturado” (INGOLD, Tim. *The perception of the environment: Essays in Livelihood, Dwelling, and Skill*. London and New York: Routledge, 2000, p. 353)
7. *Idem*, p. 360.

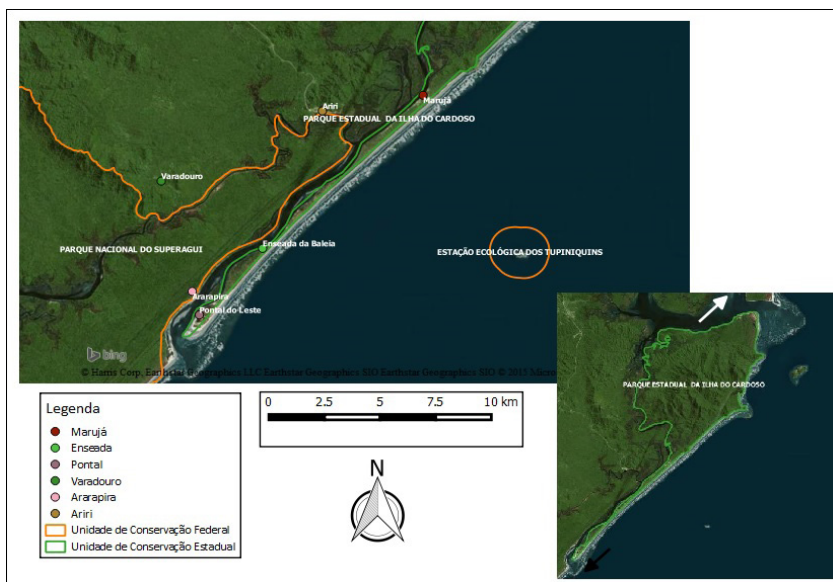


Figura 1. Mapa indicando a localização do Pontal e as vilas da região. No mapa da direita a seta branca indica a direção de Cananeia, enquanto que a preta indica a direção da barra do Superagui e a baía de Paranaguá.

O NEGÓCIO DE PESCA NO MAR E A PESCA NO RIO

O pescador tem dois amor
 Um bem na terra, um bem no mar
 O bem de terra é aquela que fica
 Na beira da praia quando a gente sai
 O bem de terra é aquela que chora
 Mas faz que não chora quando a gente sai
 O bem do mar é o mar, é o mar
 Que carrega com a gente
 Pra gente pescar
 (O bem do mar-Dorival Caymmi)

Mar e rio estão sempre se misturando através dos fluxos hidrodinâmicos e pela conexão da barra do Arapirã. Enquanto que no rio, o vento, as marés (*enchentes e vazantes*) e os *embalos e corridas* da água são fatores importantes para a visualização dos peixes e a eficiência de algumas técnicas de pesca; já no mar, os *tipos* de ventos são os que regem, junto com as *correntes d'água marítima* e a maré. Cada tipo de vento traz uma

consequência, ou seja, movimenta e resulta em comportamentos diferentes nas séries de humanos e não humanos. Eles são distinguidos a partir da sua origem, por expressões como: “o vento *bate de leste*”, “tá vindo *vento sul*” ou “*bateu um noroeste* quente ontem”.

O *leste, nordeste e norte* são os melhores para a pesca, porque além de serem quentes e deixarem o *mar manso*, eles trazem os cardumes mais para a costa, por aliarem-se aos efeitos das *marés de enchente*. No caso do vento noroeste, é um vento que “*dá lá de vez em quando*”, muito seco, quente e deixa o mar um *tapete* de tão *manso*. Um vento considerado *nojento* por fazer mal ao *mexer* com as pessoas e com o comportamento dos animais, é também denominado de *vento da preguiça*.

É um vento que vem com uma pressão com ele, cara. Ele já vem quente. O ar quente. Ele *mexe* com essas coisas aí, rapaz. Até com a própria gente ele *mexe*. Gente que tem pressão alta já não fica legal. Mulher dá dor de cabeça. Já dá tipo de uma moleza. O inseto já fica tudo *alvorçado*, uma avoa pra lá outra *avoa* pra cá. O peixe começa a *pular*. Até na hora que vai pescar muda. A ilha [da Figueira - figura 1, Estação ecológica dos Tupiniquins], cara... A ilha... Você olha pra ilha, fica tudo deformado a ilha”. (Juarez)

Por modificar o comportamento dos animais, mexer fisiologicamente com a pessoa e deformar seu campo de ação, há mudanças *na hora que vai pescar*, tornando a prática mais imprevisível e difícil. Todavia, o vento noroeste é um indicativo de que no outro dia o vento *vai virar de sul*.

A virada para o *vento sul* já traz consigo um vento forte, frio, que se prolonga durante semanas e, às vezes, seguido de tempestades. Isto é, um vento ruim para pesca por *agitar* o mar, deixando-o grosso. Em contrapartida, ele é bom por causa da *tainha*, que só consegue chegar à região do Pontal depois de *ventos sul* prolongados, *mar agitado e correntes d'água marítima* fortes, convergindo forças com a *corrida* do peixe em direção ao norte. O último vento na classificação dos pescadores é o de oeste, que bate mais no verão antecedendo uma *trovoada*. Normalmente, esse vento bate no meio da tarde, trazendo sempre nuvens carregadas da região dos *morros*, perto da vila do Varadouro.

Mar e rio também constituem as diferentes *modalidades de subjetivações*⁸ dos pescadores e seus objetivos. Enquanto que os *negócios de pesca no mar* – como o *rodo* e a *rede de espera* – são direcionados para a comercialização no porto de Cananeia; a pesca no rio – a *tarrafa* e a *linhada* – é mais para a alimentação (seja familiar ou dos vizinhos).

O *rodo* – uma técnica pesqueira – é *dado* pelos pescadores, que têm como alvos principais a *pescadinha* (*Macrodon ancylodon*), a *tainha* (*Mugil platanus*) e a *sororoca* (*Scomberomorus brasiliensis*). A primeira *dá* o ano inteiro, enquanto as duas últimas

8. SAUTCHUK, Carlos. *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá)*, tese de doutorado em Antropologia Social - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2007.

dão mais no inverno. Normalmente acompanhado por um *parceiro* (mas há casos de trabalharem sozinhos), um pescador fica ministrando o motor e o leme da *canoa* (na maioria das vezes o dono da *canoa*) e o outro fica encarregado de dar o *lanço*. O ato de *lançar* (jogar) a rede é denominado de *lanço*. Esse é *dado* de forma circular com o intuito de *cercar* o cardume, e a rede pode variar de acordo com o *tipo* de peixe. Para peixes *boiados*⁹ – como a tainha e a sororoca – a rede vai do raso até o fundo, chamada *rede alta*. Já no caso dos peixes *de fundo*¹⁰ (a pescadinha), a rede vai de meia profundidade até o fundo (chamada *rede baixa*). Não poderei me estender na descrição da técnica, mas após cercar o cardume é utilizado o *sacualho*, para *assustar* os indivíduos devido ao *barulho* e o *turbilhão* na água, fazendo o peixe *malhar na rede*. Trata-se de um instrumento que, assim como a rede, também pode variar de acordo com o *tipo* de peixe. Para *peixes boiados*, o *sacualho* é uma barra de ferro que é arrastada na superfície da água. Em relação aos *peixes de fundo*, o *sacualho* é uma pedra (“ou qualquer coisa pesada”) amarrada num *cabo*, que é puxado e solto repetidamente causando o *batido* no fundo.

As *canoas* que *dão o rodo*, de acordo com a filosofia/biologia de Maturana¹¹, podem ser consideradas como *unidades compostas*, onde a maleabilidade da *estrutura interna* é que motiva uma manutenção da *conduta exterior*. O pescador, enquanto constituinte da canoa, necessita recorrer à capacidade de flexibilização de seus engajamentos e propriedades a bordo em benefício da ação da canoa enquanto unidade. Dessa maneira, pondera-se a canoa nos modos de um sistema dinâmico, que se mantém pela continuidade de uma organização interna, fazendo dela um conjunto, mesmo que a estrutura de suas relações se modifique. Dos constituintes das canoas pontalistas, os mais maleáveis, que são capazes de habituar suas formas de engajamento em prol da unidade da canoa, são a rede e os pescadores (*dono* e *parceiro*).

No caso da *rede de espera*, com 150 braços de comprimento (extensão que varia de acordo com os braços abertos de cada pescador) essa é *jogada* na praia com o intuito de capturar o *robalão* (*Centropomus spp*), que *dá* mais no verão. A rede é presa e estirada perpendicularmente em relação à praia com a ajuda de uma canoa. Após esticar todo o comprimento da rede no mar, uma âncora com uma boia é solta para segurá-la. A rede fica aberta em virtude de existirem, em toda a extensão de uma das extremidades, boias (raso) presas, e, na outra, chumbos (fundo). A rede *passa* a noite *esperando* o peixe *malhar* através da circulação da água. No dia seguinte, ela é retirada do mar com o auxílio

9. *Peixes boiados* são peixes que ficam na superfície e mais fáceis de serem visualizados, por conta da sombra do seu cardume ou do seu comportamento. Parati, tainha e sororoca “é *peixe que a pessoa vê*”, isto é, são *peixes boiados* que *pulam, batem as galhas* (batem a nadadeira no fio d’água) e *dão o espano* (provocam turbilhão nas camadas de água).
10. Como o nome já diz, são peixes das camadas mais inferiores de água, como a pescadinha e o robalão. São peixe “que é difícil de vê, tem que ser por *cálculo* mesmo.” No rodo de rede baixa o alvo é a pescadinha, enquanto que na rede de espera, o alvo é o robalão.
11. MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed. Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. (?)

de, no mínimo, quatro pescadores, “*devido ao seu grande peso*”. O *desmalhe* (retirada dos peixes que ficaram na *malha* da rede) então é realizado e o *ganho* com a venda dos peixes é repartido para os que participaram do trabalho.



Figura 2. Retirada da rede de espera da água depois de passar uma noite no mar, presa na praia.

No rio, a procura por peixes é mais esporádica, quando é por lazer ou quando bate vento sul, dando mau tempo, decretando as *férias dos pescadores* no mar. A técnica da tarrafa se dá principalmente no *baixio* (região rasa – figura 3) do rio, com pouco vento e na maré de *enchente*, quando os peixes chegam mais na margem. A rede utilizada abre-se de forma radial e tem um formato de cone quando erguida. No vértice mais acima do cone existe uma corda passando no meio de um anel (solto). A corda, na verdade, se liga a um complexo de linhas radiais que interliga, durante toda a rede, a extremidade da base no cone (onde estão localizados os chumbos) com o ápice. Após fazer o *redondo na água* (lançar) e *assentar* a rede no *baixio*, a corda é puxada, passando pelo anel e fechando a rede como se fosse uma bolsa, aprisionando os peixes capturados. *Tarrafejar* demanda habilidade e “*não é todo pescador que sabe*” (Mário). Ao mesmo tempo em que devem ser observados os sinais que os peixes deixam ao tecerem seus caminhos na subida do rio,

o corpo do pescador por inteiro – que está se movimentando, para chegar na distância exata de *tarrafeare* – deve estar em sinergia com o ambiente. Como a tainha e o parati são peixes *ligeiros*, o *baixio* é uma região necessária do rio, para a tarrafa logo se *assentar* no fundo, *malhando* os peixes. Para *fazer o redondo* o pescador deve enrolar a corda na mão e a metade da rede no seu antebraço. Na metade que sobrou (a extremidade com chumbos), o outro antebraço do pescador é passado até a metade do comprimento do círculo da base do cone. Essa passada de antebraço é essencial, para que na hora que o pescador torcer o seu tronco para *embalá-lo* e *fazer o redondo*, a rede seja lançada abertamente. Há casos também de, ao invés de passar pelo antebraço, o pescador morder essa extremidade, largando-a no momento em que a rede está no ar.

A *pisada no baixio* é leve e lenta para não fazer *barulho* e *levantar poeira* na água. Como os peixes são muito *inteligentes* e *ariscos*, esse jogo de sutilezas é extremamente importante para que o pescador consiga chegar à distância ideal de *fazer o redondo*. Ao avistarem os peixes *galhando*, *pulando* ou *espanando* na água é o momento de maior tensão, no qual o pescador necessita responder de forma rápida e precisa, para que a rede consiga se *assentar* bem no meio do cardume.



Figura 3. Laerte *tarrafeando* na *subida* da maré, quando o parati encosta mais na margem do rio. Detalhe para o pequeno agito da água com o peixe *galhando* (pequena mancha branca na água).

Se *tarrafeare* demanda uma atenção do corpo por completo para tentar ludibriar a percepção do peixe, na *linhada* os movimentos, o tato dos dedos e dos braços e a observação do comportamento da vara são os fatores primordiais. A técnica da *linhada* ou

pode ser realizada com apenas uma linha e um anzol preso, ou com uma vara de pescar. Para isso, necessariamente iscas – corruptos (*Callichirus major*) – devem ser capturadas na praia, para utilizar no anzol. Tanto no uso apenas da linha, como da vara, o pescador necessita realizar movimentos ritmados, para simular o descolamento de uma presa para o peixe. No entanto, enquanto que uma linha é dada em contato diretamente com as mãos e os braços, na outra, a vara seria um prolongamento dos braços, com isso, incluindo do tato para auxiliar, mas também a observação. Os pescadores que utilizam apenas os braços e as mãos estão atentos aos *beliscões* na linha a partir do dedo indicador, que serve como suporte para ela, sendo o ponto mais sensível do corpo em conexão com a linha. A *levada do dedo* é o momento de realizar a *fsgada* (puxada mais forte, que prende o anzol no peixe). No caso da vara, a conexão mais sensível não seria o dedo, mas a ponta da vara, ou seja, a intensidade da *levada da vara* indica quando é o momento de realizar a *fsgada*. A linha, assim como a tarrafa, é tratada como um jogo. Tanto que em determinados momentos, quando a *coisa tá difícil* para o pescador, é quando o peixe está *brincando* com ele.

“O peixe é esperto, ele brinca com a gente.” (Dogó)

“Tem hora que a *coisa tá difícil*, é quando ele tá *brincando*.” (Wellington)

Apesar de a tarrafa ser uma técnica utilizada por poucos, em razão do nível de dificuldade, se considerarmos a linha, o rodo e a rede espera, observamos que, mesmo assim, uma das peculiaridades dos pontalistas é a constante troca de técnicas pesqueiras, ou seja, pescadores estão sempre se metamorfoseando nas diferentes técnicas. Alguns com mais habilidades em certas técnicas do que outros. É corriqueiro observar um pescador *dando rodo* um dia e no outro, devido ao *mau tempo*, *dando linha* ou *tarrafeando* no rio. O trânsito entre técnica demonstra que o pescador está a todo instante em processo de engajamento. Atenho-me a isso por experiência própria ao poder participar e aprender junto com eles, puxando redes e jogando linhas. Com as práticas diárias observo os músculos mais utilizados, os locais propícios de calejar, a diversidade de movimentos e respostas a determinadas ações etc. A morfologia e fisiologia de cada corpo e os elementos nos diversos ambientes possibilitam diferentes formas de *acoplamentos*¹² e improvisações.

“As formas dos organismos não estão de maneira alguma prefiguradas em seus genes, mas são os resultados emergentes dos processos de desenvolvimento ambientalmente situado”¹³.

A relação entre as técnicas utilizadas no rio e no mar demonstra também disparidades, como o predomínio de técnicas individuais e técnicas envolvendo outras pessoas.

12. As compreensões inspiradas pela psicologia ecológica gibsoniana (Gibson, 1979), que abandonam as oposições percepção/ação e organismo/ambiente, apreciando o *acoplamento* como o processo significativo de elucidação tanto do sujeito quanto do mundo (Ingold 2000), são influenciadas por um dos pilares da biologia de Jakob von Uexküll (1982). Uexküll, utilizando a noção de *Umwelt – mundo-próprio* segundo a tradução portuguesa ou, para o inglês, *subjective universe* (Ingold 1988: 13) –, propôs considerar que existem múltiplos ambientes, cada um composto por um conjunto de significados e possibilidades de ação conforme a perspectiva do animal (humanos incluídos).

13. INGOLD, Tim. *The perception of the environment*. *Op. cit.*, p. 186.

No mar por ser um ambiente mais instável do que no rio, que demanda maior deslocamento – isto é, um maior distanciamento da costa –, e ser utilizado artefatos de pesca maiores, o perigo é maior, com isso, a maioria das canoas *saem* com um *parceiro* além do *dono*. A pesca para a comercialização¹⁴ de peixes também propicia uma articulação de *parceiros*, ficando evidente na *rede de espera e no rodo*, quando irmãos, filhos e amigos são convidados para o trabalho. No rio, como a pesca é destinada para a alimentação familiar e dos vizinhos, não há a necessidade de parceiros, pelo fato de utilizarem artefatos menores, para uma menor quantidade de peixes.

Em suma, esta foi uma pequena descrição que tentei contribuir para o evento organizado pelo IEB/USP, com o intuito de demonstrar algumas complexidades que emergiram e estão incessantemente emergindo nas minhas vivências e práticas diárias com os pescadores pontalistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALLON, Michel. Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St. Brieuc Bay. In: LAW, J. (org.). *Power, action and belief: a new sociology of knowledge?* Londres: Routledge, 1986, pp.196-223.

GIBSON, James. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

INGOLD, Tim. Introduction. In: _____. (org.). *What is an animal?* Londres: Unwin Hyman, 1988, pp.1-16.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: Essays in livelihood, dwelling, and skill*. London and New York: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Londres: Routledge, 2011.

LATOUR, Bruno. *A esperança de Pandora. Ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed. Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

14. O direcionamento de peixes para a comercialização é realizado mais pelos *negócios de pesca no mar* em virtude de os peixes do rio serem pequenos ou com valores comerciais menores. Como é o caso do parati e do robalinho (filhote de robalão). O parati é uma *marca* de peixe não muito valorizada, em contrapartida, o robalinho é mais valorizado quando vira robalão, por motivo da pesagem dele.

SAUTCHUK, Carlos. *O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá)*. Tese de doutorado em Antropologia Social - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2007.

UEXKÜLL, Jakob von. *Dos animais e dos homens (Digressões pelos seus mundos-próprios e Doutrina do Significado)*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1982.

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo e o folclore: o Concurso Mário de Andrade de monografias sobre o folclore nacional (1946-1975)

Rafael Vitor Barbosa Sousa¹

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo, criada em 1935 junto com a institucionalização do Departamento de Cultura, tem sido alvo de pesquisas nos últimos anos. Oneyda Alvarenga – ex-aluna e principal herdeira de Mário de Andrade no que se refere aos estudos folclórico-musicais – conduziu inúmeros trabalhos enquanto esteve na direção da Discoteca. Constituindo um conjunto documental inédito, o *Concurso Mário de Andrade de monografias sobre o folclore nacional (1946-1975)* contou com a participação de trabalhos de intelectuais do campo das ciências sociais de São Paulo. Por outro lado, considerando a necessidade de “conhecer” as manifestações populares no Brasil, Oneyda soube tirar proveito da mobilização criada pelo Movimento Folclórico Brasileiro, sob a batuta de Renato Almeida e Edison Carneiro. Desse modo, inúmeros autores polígrafos filiados as Comissões Estaduais de Folclore figuraram nas trinta edições do concurso.

Palavras-chave: Departamento de Cultura; Discoteca Pública Municipal; folclore; cultura popular; etnomusicologia

1. Formado em História pela FFLCH-USP (2009) e mestrando do Instituto de Estudos Brasileiros - IEB da USP. Atualmente trabalha junto a Secretaria Municipal de Cultura.

Objetivamos com esta comunicação elucidar alguns aspectos do *Concurso Mário de Andrade de monografias sobre o folclore nacional (1946-1975)*, instituído pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo (DPM), cuja chefia esteve a cargo de Oneyda Alvarenga até o final da década de 1960. Dessa forma, é necessário que comecemos este comentário lembrando que boa parte da historiografia que tomou o Departamento de Cultura (DC) como objeto central de investigação, deteve-se, de maneira geral, ao período de gestão de Mário de Andrade (1935-1938) que, afinal, foi seu primeiro diretor e um de seus idealizadores ao lado de Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Paulo Duarte, dentre outros². Que pese toda a relevância desse momento, não devemos esquecer, por outro lado, que efetivamente o DC continuou existindo até 1975, ano no qual o mesmo foi reestruturado na atual Secretaria Municipal de Cultura³. Em contrapartida, algumas pesquisas já avançaram para além da gestão do autor de *Macunaíma*, principalmente aquelas que se detiveram ao estudo das “pontas” do DC, tais como os trabalhos de Carlos Eduardo Sampietri⁴ e Valquíria Carozze⁵, ambos dedicados à DPM (Discoteca Pública Municipal de São Paulo).

O histórico dos estudos culturais realizados pelo Departamento de Cultura contrasta com os ácidos debates entre a sociologia especializada e o *movimento folclórico*⁶ em meados dos anos de 1950, cujo fato, entretanto, não impossibilitou que Oneyda Alvarenga buscasse preservar durante a vigência do *Concurso de Monografias* a aproximação entre ciências sociais e *folclore*⁷ em moldes semelhantes àqueles verificados nos exemplos paradigmáticos da *Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939)* e *Missão de pesquisas folclóricas (1938)*. Nesse sentido, intelectuais das universidades de São Paulo,

2. DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: PMSP/ SMC/ Editora Hucitec, 1985.
3. Lei n. 8214 de 14 de janeiro de 1975.
4. SAMPIETRI, Carlos Eduardo. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1935-1945)*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 2009.
5. CAROZZE, Valquíria Maroti. *Oneyda Alvarenga: Da poesia ao mosaico das audições*. São Paulo, Alameda 2014.
6. VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e missão: O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.
7. *Folclore e cultura popular* são conceitos que possuem certas semelhanças, porém, apresentam definições polissêmicas. Com a criação da Folclore Society em 1878, na Inglaterra, rapidamente a palavra *folclore* se torna hegemônica para classificar as manifestações populares; originalmente concebida pelo arqueólogo William J. Thoms, o folclore passa a ser encarado como disciplina científica, com seu método e objeto próprios, sob forte influência da obra de Tylor, *Cultura Primitiva*, publicada em 1871. Seguindo os passos da filosofia positiva, o folclore, portanto, seria a ciência que trataria das sobrevivências arcaicas na sociedade moderna. Já *cultura popular*, como explicou Peter Burke, se por um lado estabelece uma equivocada antítese entre *erudito* e *popular*, dá a falsa impressão de que o popular seja homogêneo. O referido historiador demonstrou como a cultura da “não elite”, como prefere classificar camponeses e artesãos, variou seja no tempo e no espaço, e que tampouco esteve fechada aos membros da cultura erudita ou oficial até meados do século XVI. Deste modo, usaremos o conceito *folclore* levando-se em conta a especificidade que este termo adquiriu no Brasil do século XX, cujo sentido não nega a definição de Thoms e Tylor e tampouco anula paulatina separação entre *erudito* e *popular* como definido por Burke. Para mais detalhes consultar: BURKE, Peter. *Cultura Popular na idade moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. ORTIZ, Renato. *Cultura popular: Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, 1992.

tanto da Escola de Sociologia e Política (ESP) quanto da Universidade de São Paulo (USP), cancelaram, por assim dizer, a qualidade dos trabalhos folclóricos apresentados ao certame⁸.

Mas afinal, qual seria o objetivo de Oneyda Alvarenga ao instituir um concurso de monografias folclóricas, a princípio concebido como um concurso de musicologia? Tendo-se como premissa que nos anos de 1930, valendo-se do contexto favorável garantido pela criação de universidades em São Paulo, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga lançaram as bases de um campo de investigação que apenas “tardiamente” seria incorporado à seara acadêmica, consideramos que o objetivo mirado por Oneyda não seria outro senão amparar os estudos folclórico-musicais pelas ciências sociais, principalmente pela *etnografia*, pesquisas hoje a cargo da *etnomusicologia*⁹. Em outras palavras, seria um equívoco ignorar que a proposta do Concurso de *monografias folclóricas* surgiu no final dos anos de 1930, pouco após a saída de Mário de Andrade da direção do DC. Assim, pode-se dizer que parte das bases do referido Concurso provieram de questões e objetivos estabelecidos pela *Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939)*, presidida por

8. Fizeram parte das comissões julgadoras os seguintes estudiosos: Roger Bastide, Oneyda Alvarenga, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Sérgio Buarque de Holanda, Rossini Tavares de Lima (Comissão Paulista de Folclore) e Donald Pierson, Herbert Baldus, Antonio Cândido de Mello e Souza, Luiz Saia, Gilda de Mello e Souza, Florestan Fernandes, Egon Schaden, Lavínea Costa Raymond, Sérgio Milliet, Renato Almeida, Edson Carneiro (Comissão Nacional de Folclore), Theo Brandão (Comissão Alagoana de Folclore), Otávio da Costa Eduardo, Gilda de Mello e Souza, Frederico Lane, Rodrigues Cabral (Comissão Catarinense de Folclore), Sylvio Romero Filho, Mário Wagner Viera da Cunha, José Geraldo de Souza (Comissão Paulista de Folclore), Guerra Peixe (Comissão Paulista de Folclore) e José Dalmo Belfort de Mattos (Comissão Paulista de Folclore), Alceu Maynard Araújo, Fernando Altenfelder Silva, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Alfonso Trujillo Ferrari, Aziz Simão, Gioconda Mussolini, Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni, Antônio Rubbo Muller, Nice Lecoq Muller, Ruy Galvão de Andrade Coelho, Raul de Moraes, Armando Ferrari e Alfredo João Rabaçal (Comissão Paulista de Folclore), Maria de Lourdes Borges Ribeiro (Comissão Paulista de Folclore), Paulo Zingg, Douglas Teixeira Monteiro, João Borges Pereira, Lia Freitas Garcia, Eva Altermann Blay, Oracy Nogueira, Hélio Damante (Comissão Paulista de Folclore), Mariwal Antônio Jordão e Luiz Carlos Barbosa Lessa (Comissão do Rio Grande do Sul), Lea Vinocur Freitag, Oswald de Andrade Filho (Comissão Paulista de Folclore), Inês Madalena Aranha de Lima (Inezita Barroso), Wilson Rodrigues de Moraes, Erasmo D’Almeida Magalhães, Maria do Socorro da Silva Aragão, Rosa Maria Barbanti, Julieta de Andrade, Maria Amélia Corrêa Giffoni e Ernesto Machado Kawall, Laura Della Mônica, Nilo Scalzo e Américo Pelegrini Filho, Maria do Carmo Vendramini, Dante de Laytano (Comissão de Folclore do Rio Grande do Sul).
9. Apenas indiretamente havíamos abordado esse campo de análise até o ingresso no programa de mestrado do IEB-USP que, no atual estágio da pesquisa, tornou-se o núcleo principal a ser analisado. Na medida em que não havíamos lido a maior parte das monografias, faltava-nos uma linha teórica que nos permitisse analisar autores vinculados a tradições e formações intelectuais díspares: ora sociólogos e antropólogos sociais oriundos das primeiras turmas das universidades paulistas e outros estudiosos tidos, a partir daquele momento, como folcloristas, não raro vinculados aos institutos históricos e geográficos, conservatórios musicais e associações literárias locais. A suspensão temporária das questões mais diretamente ligadas ao Departamento e Oneyda Alvarenga foi necessária para mergulharmos no interior do debate *folclórico*, sociológico e antropológico estabelecido no Brasil a partir dos anos de 1950. Sobre a etnomusicologia no Brasil consultar: PINTO, Tiago de Oliveira. *Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial*, *Revista USP*, São Paulo, USP, n. 77, 2008.

Mário de Andrade e pela etnóloga francesa Dina Lévi Strauss, para os quais os estudos monográficos seriam uma das principais metodologias para se conhecer efetivamente as manifestações musicais e culturais no Brasil.

Tendo-se em vista que parte do projeto planejado pelo DC acabou abortado com a saída de Fábio Prado da gestão municipal de São Paulo em 1938, Oneyda Alvarenga viu seu projeto de criar um concurso de musicologia completamente congelado, retomado apenas em 1946. O ano de 1946 não poderia ser menos emblemático: Primeiro ano após a morte de Mário de Andrade e o primeiro ano de exercício após a gestão de Prestes Maia (1938-1945).

Entretanto, daquele momento em diante, Oneyda não dispunha mais do amparo de uma política cultural tal como encontrara nos anos iniciais do DC e tampouco se valia da articulação em âmbito nacional iniciada pela Sociedade de Etnografia e Folclore¹⁰. Deste modo, não tínhamos há pouco tempo qualquer hipótese satisfatória para responder como a musicóloga mineira foi capaz de articular um projeto de pesquisa por cerca de 30 anos, ininterruptamente, contrariando a tese de “sucateamento” do DC¹¹. Para encontrarmos a resposta foi necessário, literalmente, esquecer momentaneamente o Departamento de Cultura e mergulharmos no interior do *movimento folclórico*.

O arquivo da Comissão Nacional do Folclore (1947), sob responsabilidade do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ajudou-nos a suprir substancialmente boa parte das lacunas com as quais vínhamos nos deparando. Nesse sentido, pudemos historiar a articulação entre a Comissão Nacional de Folclore e as Comissões Estaduais de Folclore e, por alguns acidentes felizes, encontramos inúmeros autores premiados pelo *Concurso de monografias folclóricas*: Luiz Carlos Lessa (Comissão do Rio Grande do Sul); João Chiarini (Comissão de São Paulo); Théo Brandão (Comissão Alagoana); Oswaldo Rodrigues Cabral (Comissão de Santa Catarina); Rossini Tavares de Lima (Comissão de São Paulo) e Edison Carneiro (Campanha de Defesa do Folclore) são apenas alguns dos intelectuais vinculados às comissões de folclore que mantiveram correspondência ativa com Renato Almeida, funcionário do Itamaraty e principal agente da Comissão Nacional do Folclore (1947) e Campanha de Defesa do Folclore (1958). Todos aqui, sem exceção, inscreveram trabalhos no certame e, inclusive, chegaram a ser convidados para compor as bancas examinadoras em outras oportunidades do próprio certame ao lado de intelectuais tais como Sérgio Buarque de Holanda, Roger Bastide, Antonio Candido, Florestan Fernandes dentro outros.

Oneyda Alvarenga, na condição de herdeira dos estudos musicais de Mário de Andrade, foi responsável pela articulação dos estudiosos de *folclore* em São Paulo com o objetivo de criar a Comissão Paulista de Folclore. Desse modo, as primeiras reuniões foram organizadas na Discoteca Pública Municipal e contaram com a presença de Alceu Maynard de Araújo, Oracy Nogueira, Rossini Tavares de Lima e mesmo de Florestan

10. VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. *Ciências Sociais na gestão de Mário de Andrade: Contribuições de Samuel Lowrie e Dina Lévi-Strauss*. São Paulo: Fapesp, 2014.

11. DUARTE, Paulo. *Op. cit.*, 1985.

Fernandes, futuro crítico dos estudos folclóricos. A autora de *Cateretês do Sul de Minas Gerais* soube dosar como ninguém as relações salutareas entre estudiosos vinculados às comissões folclóricas e intelectuais especializados associados ao campo das ciências sociais, principalmente em São Paulo. Figuras de proa junto aos estudos de comunidade praticados principalmente na Escola de Sociologia e Política, tais como Alceu Maynard de Araújo¹² e Oracy Nogueira¹³, orientados por Donald Pearson e Emilio Willems, são dois exemplos daqueles que souberam praticar sociologia e antropologia aplicadas ao folclore. Acreditamos, pois, que o *Concurso Mário de Andrade de monografias sobre o folclore nacional* represente a cristalização de uma proposta emanada tanto do *movimento folclórico* quanto das ciências sociais, cada qual, porém, defendendo a autonomia metodológica de seu próprio campo.

Entretanto, a resistência dos sociólogos profissionais, inclusive do interior do *movimento folclórico*, tendeu a “isolar” e “relativizar” a seriedade dos estudos praticados por folcloristas sem formação acadêmica apropriada, principalmente quando relacionada a aspectos teóricos. Ora defendendo a autonomia do *folclore* em relação as demais ciências sociais, seja em relação à história, sociologia, antropologia e psicologia¹⁴, ora elaborando teorias que explicassem a transformação e preservação da cultura popular¹⁵, somado ao “fracasso” de Emilio Willems de articular os estudos de comunidade as ciências sociais uspiana¹⁶, pouco a pouco, a *sociologia cultural* perdeu espaço para *sociologia do desenvolvimento* praticada pelo grupo de Florestan Fernandes e, por conseguinte, a aproximação com o tema *folclore*, que inclusive contou com grande apreço de Roger Bastide¹⁷, caiu em desuso, restando a poucos autores, como Maria Isaura Pereira de Queiroz¹⁸ e Gioconda Mussolini¹⁹, o estudo do Brasil rural e/ou caíçara, porém, com fortes críticas à metodologia utilizada pelos estudos de comunidade²⁰. Desse modo, o neologismo inglês “folklore” transformou-se paulatinamente em sinônimo de tema para diletantes, com orientação teórica deficiente, que tendia encarar a cultura popular de um ponto de vista

12. Alceu Maynard de Araújo apresentou o seguintes trabalhos ao certame: “Ciclo agrícola, calendário religioso e magias ligas às plantações”, “Alguns ritos mágicos, feitiçaria e medicina popular” e “Escorço do folclore de uma comunidade”.
13. Oracy Nogueira apresentou o trabalho ao certame intitulado “A vida religiosa e recreativa num município do interior”.
14. ALMEIDA, Renato. *Inteligência do Folclore*, 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Americana, INL, 1974.
15. LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. São Paulo: Ricordi, 1978.
16. JACKSON, Luiz Carlos. Tensões e disputa na sociologia paulista (1940-1970), *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, n. 65, 2007.
17. BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo, Editora Anhambi, 1959.
18. A autora foi premiada em 1956 com o com seu estudo “A dança de São Gonçalo num povoado baiano.
19. A autora foi premiada em 1948 com seu estudo “Os Pasquins do litoral norte de São Paulo e suas peculiaridade na ilha de São Sebastião”.
20. JACKSON, Luiz Carlos. Divergências teóricas, divergências políticas: A crítica da USP aos “estudos de comunidade”, *Cadernos de Campo*, n. 18, 2009. _____. *A tradição esquecida: Os Parceiros do Rio Bonito e a Sociologia de Antônio Candido*, Belo Horizonte, Editora UFMG? São Paulo, Fapesp, 2002. CIACCHI, Andrea. Gioconda Mussolini: Uma travessia bibliográfica, *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 50, n. 1, 2007.

estático e “romântico”²¹, por mais que autores como Edson Carneiro afirmassem justamente o contrário²².

Luiz Rodolfo Vilhena mostrou com primazia que o *movimento folclórico* não poderia ser reduzido ao debate estritamente acadêmico e datado dos anos de 1950 e de 1960. Ora, na medida em que Renato Ortiz não optou pela especificidade do pensamento folclórico no Brasil, buscaremos compreender a literatura folclórica reunida pela Discoteca sem, no entanto, esquecer que o próprio *movimento folclórico* não esteve completamente coeso em seus objetivos, sejam eles científicos ou políticos²³. Afinal, por mais que Oneyda Alvarenga tenha colaborado com Renato Almeida e Edison Carneiro, não acreditamos que o trabalho desenvolvido pela diretora da DPM e ex-aluna de Mário de Andrade possa ser analisado enquanto simples reflexo do movimento deflagrado em 1947 por meio da Comissão Nacional do Folclore. Antes disso, a ideia de se conceber um concurso de monografias como meio de promover o estímulo à prática etnográfica, esteve, antes de tudo, vinculada à experiência vivida entre os anos de 1935 e 1938. Em outras palavras, consideramos que esse projeto se relaciona diretamente ao propósito intelectual e cultural lançado pela *Sociedade de Etnografia e Folclore e Missão de Pesquisas Folclóricas*, ou seja, pela concepção de Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade de estudarem cientificamente a música brasileira para sua posterior aplicação à música de concerto nacional²⁴. No entanto, como poderíamos encaminhar nossa pesquisa sem, no entanto, repetir o debate em torno da formação do pensamento social brasileiro, como fizera Luiz Rodolfo Vilhena ao historiar especificamente o folclorismo no Brasil? Seria assertivo considerarmos que Oneyda Alvarenga, enquanto diretora da Discoteca Pública Municipal, estivesse alheia a qualquer pretensão teórica ao promover o Concurso Monografias? Para essas questões temos uma hipótese que nos parece razoável: A autora de *Música Popular Brasileira* estava a par da necessidade metodológica de serem empregadas técnicas etnográficas para o estudo das manifestações culturais que, além da música, envolvia a dança, a cultura material e as funcionalidades sociais subjacentes a cada evento enquanto alvo de pesquisa, cujo exemplo pode ser verificado na obra citada²⁵. Mediante as críticas lançadas por Florestan Fernandes à restrição do Concurso ao “folclore musical” realizada em 1946, ou seja, após o primeiro certame, Oneyda resolve, a partir de 1947, ampliar o campo do concurso a “todo o folclore”, alcançando-se assim, indiretamente, a *etnomusicologia*:

21. ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo, Editora Olho d'Água, 1992.

22. CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965.

23. VILHENA, Luiz Rodolfo. *Op. cit.*, 1997.

24. SAMPIETRI, Carlos Eduardo. *Op. cit.*, 2009.

25. Por ora, nos basta destacar aqui a organização do trabalho de Oneyda Alvarenga que, *grosso modo*, está organizado da seguinte maneira: 1º Capítulo: Origens; 2º Capítulo: Danças Dramáticas; 3º Capítulo: Danças; 4º Capítulo: Música Religiosa; 5º Cantos de Trabalho; 6º Jogos; 7º Cantos Puros; 8º Música Popular Urbana. Em: ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*, Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1950.

O primeiro, realizado em 1946, recebeu o nome e o destino de “Concurso de Monografias sobre o Folclore Musical Brasileiro”, dadas as finalidades da Discoteca Pública Municipal, dirigidas essencialmente para a música, em qualquer dos seus aspectos. Entretanto, como a etnomusicologia praticamente não existe no Brasil até hoje, os fatos provaram desde logo ser impossível manterem-se os Concursos nos limites de sua subespecialização inicial, embora fosse útil continuá-los num alargamento de seu campo a todo o folclore, modo de se obter também, por vias transversas, o que se viesse a fazer no campo da etnomusicologia²⁶.

Ora, não temos dúvida de que única metodologia que nos permita analisar as monografias premiadas seja orientada pela história da etnomusicologia no Brasil, pois, caso contrário, estaríamos incapacitados de analisar temas abordados por tantos autores com orientações tão díspares, inviabilizando, pois, a análise em conjunto de inúmeras obras. Somando-se a isso, estamos seguros em trabalhar com tal perspectiva, tendo-se em vista que, mediante o intercâmbio havido entre ciências sociais e *folclore*, é seguro falar em “*etnomusicologia como folclore e como antropologia*”, como propôs Carlos Sandroni, o qual se perguntou se não haveria, mais do que se admite atualmente, pontos em comum e continuidades entre antropólogos e folcloristas²⁷. Se no contexto contemporâneo a etnomusicologia estuda temas outrora a cargo de folcloristas, demonstraremos em nossa dissertação que o Concurso Mário de Andrade de monografias sobre o folclore nacional comprova esses pontos em comum.

Por outro lado, não se trata apenas de reconhecer a genealogia da “etnomusicologia” no Brasil junto aos estudos folclóricos. Semelhantemente ao constatado por Luiz Rodolfo Vilhena em seu estudo sobre o movimento folclórico, partimos antes da ausência de qualquer balanço historiográfico consistente em relação às reais contribuições de autores classificados como folcloristas em torno da temática “etnomusicológica”. Nesse sentido, tanto Elizabeth Travassos²⁸ quanto Rafael Bastos²⁹ estão diretamente preocupados em apresentar um quadro contemporâneo das pesquisas musicais cuja metodologia se alicerça sobre a antropologia, dispensando, pois, poucas linhas aos autores que se dedicaram ao estudo da música antes da consolidação da disciplina dentro do campo acadêmico. Não pretendemos, em absoluto, desconsiderar a importância dos comentários desses autores. Antes disso, tomamos-lhes como disparadores de nossa dissertação: Se por um lado, tanto Elizabeth Travassos quanto Rafael Bastos reconhecem que a “etnomusicologia” se iniciou no Brasil junto aos estudos do folclore, entretanto, a historiografia atém-se, grosso modo, principalmente à obra de Mário de Andrade. Ora, há uma grande

26. Centro Cultural São Paulo, Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, Fundo Discoteca Pública Municipal/ Grupo Concurso de Monografia/ Docs/n.

27. SANDRONI, Carlos. Anotações sobre etnomusicologia como folclore e como antropologia. Em: 27a Reunião Brasileira de Antropologia, 2010, Belém do Pará. *Anais 27a RBA*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2009.

28. TRAVASSOS, Elisabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. Em: *Opus 9*, Anpom, 2003, pp 75 e 76.

29. BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje. Em: *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis, UFSC, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 1995, p. 4.

lacuna entre os estudos de Mário de Andrade e a institucionalização da etnomusicologia no Brasil que, em termos gerais, se deu nos anos de 1980³⁰. Em outras palavras, nosso objetivo será o de preencher uma parte deste *gap* na medida em que os autores concorrentes se preocuparam direta ou indiretamente com o estudo da música³¹.

A presença de musicólogos na composição das bancas se ao menos não foi majoritária pelo menos não foi desprazível. Em sua primeira edição a banca soube contrabalançar sociologia da cultura e musicologia: Roger Bastide, Oneyda Alvarenga e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foram os seus membros. Luiz Heitor Correia Azevedo, musicólogo e organizador do Centro de Pesquisa Folclóricas (1943), participou, inclusive, do *Congresso da Língua Nacional Cantada* ocorrido em 1937 por meio da comunicação *A imperial academia de música e ópera nacional e o canto em vernáculo*; na condição de musicólogo de destaque foi o organizador da Bibliografia Musical Brasileira e diretor dos serviços musicais da Unesco sendo, ainda, o primeiro professor da cadeira de Folclore Nacional na Escola Nacional de Música em 1939³². Roger Bastide dispensa maiores apresentações; intelectual referencial na implantação das ciências sociais no Brasil, soube conciliar práticas e abordagens analíticas que após sua saída em 1954 da Universidade de São Paulo não perdurariam por muito tempo. A presença de musicólogos de ofício diminuiu sensivelmente nas composições das bancas, mas em 1956 ainda houve espaço para Guerra Peixe e José Geraldo de Souza, este último participando, também, como concorrente por meio da monografia *Contribuição rítmico-modal canto gregoriano para Música Popular Brasileira*.

30. Segundo Flavia Camargo Toni, apesar de o conceito *etnomusicologia* ter surgido apenas na década de 1950, cunhado pelo estudioso George Herzog em 1950, seguramente a Discoteca Pública Municipal realizou pesquisa etnomusicológica *avant la lettre* ao valer-se do trabalho de musicólogo Romeno Constantin Brailoiu intitulado *Ésquisse d'une méthode de folklore musical* indicado por Dina Lévi Strauss a Mário de Andrade. Para mais detalhes consultar: TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. *Revista USP*, n. 77, 2008.
31. O propósito da musicóloga mineira ao criar o *Concurso de Monografias* não foi outro se não o de lançar bases bibliográficas para a etnomusicologia no Brasil. Esta pretensão, ambiciosa para a época, uma vez que a disciplina se firmaria apenas com a fundação da Society for Ethnomusicology nos anos de 1950, entretanto, não teria ainda condições de se sustentar, recebendo, pois, "críticas" de Florestan Fernandes, como já destacamos, no primeiro concurso instituído em 1946. Segundo Sandroni, caso tomemos como baliza a produção acadêmica em nível de pós-graduação sobre etnomusicologia verificaremos o quão tardio se iniciou e, por conseguinte, o quanto Oneyda estava à frente de seu tempo. Apenas em 1981 Manuel Veiga, por exemplo, professor da Escola de Música da Bahia, defenderia o primeiro doutorado da área na Universidade da Califórnia. Como coloca Carlos Sandroni, as contribuições viriam do Departamento de Antropologia da UnB, onde já havia curso de doutorado desde 1981, e dos programas de doutorado em música que passam a funcionar a partir dos anos de 1990. Grande importância teriam também os trabalhos de Elisabeth Travassos, Rafael José de Menezes Bastos, Elisabeth Lucas e Samuel Araújo. Por outro lado, deve-se destacar que Kazadi wa Mukana defendeu tese de doutorado em 1977 na FFLCH-USP a respeito da contribuição banto à música brasileira, antecedendo, pois, o trabalho de Veiga. Para mais informações consultar: SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil, *Revista USP*, n. 77, 2008, p. 68.
32. PEREIRA, Maria Eliza. *Lundu do escritor difícil: Canto Nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*, São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 119.

Entretanto, após uma breve avaliação do conjunto de monografias premiadas pelo certame, somos obrigados a confirmar que os objetivos de Oneyda Alvarenga foram alcançados apenas parcialmente, uma vez que apenas 35% das monografias premiadas dizem respeito à música direta ou indiretamente. O restante dos trabalhos abordam basicamente história da alimentação, estudos de cultura material, literatura popular e etc.

Enfim, a composição das bancas ao relacionar tanto musicólogos quanto sociólogos e historiadores dão prova que Oneyda Alvarenga tinha plena convicção do que vinha fazendo: etnomusicologia *avant la lettre* em molde semelhante ao proposto pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Permitiu, ainda, que a Discoteca Pública Municipal continuasse, efetivamente, a ser uma das instituições no Brasil a estimular e praticar tais estudos, naquele momento a cargo de *folcloristas* e não exclusivamente de instituições universitárias, principalmente em decorrência do alcance político e organizacional do *movimento folclórico*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. *Inteligência do folclore*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Americana, INL, 1974.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Porto Alegre/São Paulo: Editora Globo, 1950.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Anhambi, 1959.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: Algumas tendências Hoje. In: *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis, UFSC, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 1995.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

CAROZZE, Valquíria Maroti. *Oneyda Alvarenga: Da poesia ao mosaico das audições*. São Paulo: Alamedam 2014.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. *Ciências sociais na gestão de Mário de Andrade: Contribuições de Samuel Lowrie e Dina Lévi-Strauss*. São Paulo: Fapesp, 2014.

CIACCHI, Andrea. Gioconda Mussolini: Uma travessia bibliográfica. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 50, n. 1, 2007.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: PMS/SMC: Editora Hucitec, 1985.

JACKSON, Luiz Carlos. Tensões e disputa na sociologia paulista (1940-1970). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, n. 65, 2007.

JACKSON, Luiz Carlos. Divergências teóricas, divergências políticas: A crítica da USP aos “estudos de comunidade”. *Cadernos de Campo*, n. 18, 2009.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antônio Candido*. Belo Horizonte, Editora UFMG/São Paulo: Fapesp, 2002.

LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. São Paulo: Ricordi, 1978.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PEREIRA, Maria Eliza. *Lundu do escritor difícil: Canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

PINTO, Tiago de Oliveira. Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial. *Revista USP*. São Paulo, USP, CCS, n. 77, 2008.

SAMPIETRI, Carlos Eduardo. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1935-1945)*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 2009.

SANDRONI, Carlos. Anotações sobre etnomusicologia como folclore e como antropologia. In: 27ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2010, Belém do Pará. *Anais 27ª RBA*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2009.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, n. 77, 2008.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. *Revista USP*, n. 77, 2008.

TRAVASSOS, Elisabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. In: *Opus 9*, Anpom, 2003,

VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 2010.

VILHENA, Luiz Rodolfo. *Projeto e missão: O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, FGV, 1997.

Cultura popular e interdisciplinaridade: uma breve trajetória crítica¹

Bruno Esslinger de Britto Costa

Mestre pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O objetivo do artigo é situar a esfera da cultura e seus desdobramentos no interior de uma totalidade, em que a relação forma-conteúdo é entendida a partir das condições sociais de sua existência. Espera-se contribuir na busca de um ponto de partida capaz de superar as divergências de método nos estudos culturais e pensar possibilidades para um diálogo interdisciplinar.

Palavras-chave: Estudos culturais; folclore; interdisciplinaridade.

1. Este texto faz uma revisão da seção 1.2 “Cultura: para além da fronteira entre as disciplinas” da pesquisa de mestrado intitulada *O fandangueiro narrador: cultura popular, território e as contradições do Brasil moderno nas modas de viola caiçara*, realizada junto ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, com apoio financeiro da Capes. Corresponde à seção teórico-metodológica da apresentação realizada no I encontro de pós-graduandos do IEB.

É sintomático que a preocupação com a cultura popular e com as práticas e saberes do povo (*folklore*) tenha constituído parte das mudanças nos aspectos sociais das artes que definiram o que ficou conhecido por Romantismo. O mundo assistia a um período de revoluções responsável por alterar o espaço e o tempo de modo irreversível². O impacto do crescimento das cidades e da diminuição das distâncias minava a cultura popular ao mesmo tempo que fazia dela um tema de crescente interesse para os intelectuais europeus³: o processo de transformação social “deu aos descobridores uma consciência ainda maior da importância da tradição⁴. “ O desenvolvimento dos termos *folk e cultura*, em seus usos modernos, pode ser visto como um complexo conjunto de respostas ao surgimento de uma sociedade urbano-industrial⁵.

“Cultura” é uma palavra de difícil definição, sobretudo por abranger usos diversos em disciplinas e sistemas de pensamento por vezes incompatíveis⁶. Não bastasse a multiplicidade de sentidos que assumiu, gradativamente o termo ganhou complementos que refletem uma complexidade ainda maior, entre eles “cultura de massas”, “indústria da cultura”, “cultura popular” e “alta cultura” (que, para Raymond Williams, coloca uma cisão entre arte elevada e arte popular e entretenimento⁷). As relações entre *folk* (povo), que origina *folklore* (saber do povo), e *popular*, estão igualmente ligadas ao momento em que os intelectuais passaram a olhar para o povo e a esfera da arte afirmava-se como uma “realidade superior”⁸, paradoxalmente quando passava a ser mediada pelo mercado: não por acaso, surgem nesse contexto *estética, artista, gênio, criatividade...* A própria ideia de cultura ter-se-ia desenvolvido nesta chave, como antítese do mercado e do mundo industrial em ascensão⁹.

Desde seu surgimento como conceito, sistematizado ou não, a cultura popular ganhou contornos políticos, de um lado, por ter sido identificada pelas camadas da sociedade que não pertenciam ao povo; de outro, por sua relação com a questão nacional. O primeiro caso pode ser lido na chave do que Burke nomeou de definição “residual”, ou seja, “cultura ou tradição dos incultos, dos iletrados, da não elite”¹⁰. O segundo insere-se no centro da temática nacionalista, intimamente associada à “descoberta” da cultura popular, que surgia como “elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam”¹¹. Não à toa, a

2. HOBBSBAWN, Eric. *A era das revoluções*. Trad. Maria T. Teixeira/Marcos Penchel. 25. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2011.

3. BURKE, Peter. A descoberta do povo. Em: *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia. das Letras, 2010, pp. 26-49.

4. *Idem*, p.42.

5. WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*, Oxford University Press, 1985.

6. *Idem, ibidem*.

7. *Idem, ibidem*.

8. WILLIAMS, Raymond. The romantic artist. Em: *Culture and society 1780-1950*. New York: Anchor Books, 1960.

9. *Idem, ibidem*.

10. BURKE, Peter. Unidade e diversidade na cultura popular. Em: _____. *Op. cit.*, p. 51.

11. ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: Cultura popular*. S. Paulo: Olho d'Água: 1992, p. 66.

discussão assumiu um papel relevante na Alemanha e na Itália, que até a década de 1870 não possuíam sequer um território unificado.

Analogamente, a busca por uma identidade nacional entre os intelectuais brasileiros é uma preocupação desde o romantismo do século XIX. Naquele momento, porém, o Brasil não havia reunido as condições necessárias para a superação das teorias evolucionistas e raciais que caracterizaram o nascimento das ciências, o que se reflete na própria categoria da mestiçagem e no determinismo do meio geográfico sobre o caráter nacional. Um paradoxo numa sociedade escravocrata, somente após a abolição foi possível fazer do mito das três raças o repositório de uma identidade mestiça positiva e moderna, mais tarde apropriada pelo governo durante o Estado Novo, configurando o que Renato Ortiz chama de passagem do conceito de raça para o conceito de cultura, que tem em Gilberto Freyre um de seus expoentes¹².

A partir do modernismo, a identidade nacional adquiriu um horizonte de projeto. A lacuna de conhecimento acerca do próprio país nos relegava a uma condição negativa, inclusive na estética, que o movimento modernista se propôs a transformar, elegendo o popular como fonte da nossa diferenciação em relação ao europeu. Aqui, as tradições e as manifestações do povo assumiram um caráter que não se limitou à captura do passado e à catalogação. Ao contrário, havia uma perspectiva de futuro em categorias como *nação*, *formação nacional e desenvolvimento*, temas aos quais se engajaram, amplamente, escritores, intelectuais, economistas, artistas e políticos da época¹³. Há, também, uma intersecção com os debates políticos e econômicos que se deram na América Latina a partir da criação do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina), e da fundação das universidades de ciências e letras, *locus* de um pensamento que veio a redefinir o olhar do centro sobre a periferia, com as teorias da dependência e do subdesenvolvimento. Interpretar a modernização exigia falar em cultura.

Ideias como *falta*, *ausência* e *atraso*, estão ligadas à nossa condição periférica no processo de modernização e participam diretamente do que Ortiz denominou de “problemática cultural brasileira” e seus desdobramentos. Com o tempo, surgiriam novos conteúdos políticos, a saber, “cultura popular como desalienação” e, anteriormente

12. ORTIZ, Renato. Da raça à cultura: a mestiçagem e o nacional. Em: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, pp. 36-44.

13. “A reflexão sobre cultura popular no Brasil e na América Latina, se reveste de um sentido duplo. Trata-se primeiramente da compreensão da sociedade e, para isso, as análises sociológicas, históricas e antropológicas têm contribuído em muito. Mas ela encontra-se ainda intimamente associada a uma problemática mais global, a do destino desses países. O debate não se restringe pois à esfera acadêmica – ele integra um público mais amplo preocupado com as questões sociais. Eu diria que a ideia fundamental que marca esta discussão é a de “falta”, de “ausência”. Pode-se enumerar várias maneiras como o tema foi abordado, mas existe uma constante, que atravessa o século, um vetor convergindo sempre para o mesmo horizonte: a identidade nacional. É claro, esta identidade é trabalhada de formas diversas, mas a inquietação em relação à pergunta “quem somos nós?” permanece. Identidade, nação, popular, são termos recorrentes ao longo da história do pensamento latino-americano. A eles se agregam outros: atraso, desenvolvimento, modernidade, modernização. A temática mobiliza os artistas, os políticos, os literatos, os intelectuais: ela é uma obsessão”. ORTIZ, Renato. *Românticos... Op.cit.*, p. 76.

ao golpe de 1964, “conscientização”¹⁴. Entre os desenvolvimentos dessa problemática, o que mais nos interessa é a associação histórica entre “cultura popular” e “folclore”, unidas pela ideia de “tradição”, “seja na forma de tradição-sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis”¹⁵. Neste ponto, o debate entre o folclore, em sua busca por uma cientificidade, e as ciências sociais, é revelador das linhas de tensão que orbitam a esfera cultural. Apesar de sua fragilidade metodológica, na ansiedade do folclorista em reunir e catalogar o que considera em vias de extinção, há uma convergência importante com a sociologia moderna. Ambos os campos puderam reconhecer, ou pelo menos sentir, os efeitos das contradições da modernização e tornava-se claro que era preciso compreender e, se possível, resgatar os laços tradicionais que o desenvolvimento da economia capitalista rompia¹⁶.

No Brasil, a fundação dos centros universitários desempenhou, a partir de 1930, um papel fundamental na renovação das metodologias e abordagens dos estudos sobre cultura popular¹⁷, trazendo à questão um enfoque crítico, expresso nos embates entre cientistas sociais e folcloristas. Até ali, manifestava-se no folclore um caráter marcado, de forma generalizada, por um olhar romântico-bucólico sobre a vida dos povos ameaçados pelo avanço do progresso. Escrevendo sobre Cornélio Pires, Florestan Fernandes chama atenção para os problemas que envolvem esse tipo de representação, em suas palavras “falsa e caricatural”. Apenas nos momentos em que Pires foge da caracterização apolo-gética e da construção de um caipira “heroico”, “ganha relevo certa tendência à compreensão endopática da cultura caipira e o reconhecimento de que o caipira é, acima de tudo, o produto humano de condições espoliativas de existência social”¹⁸.

Do ponto de vista metodológico, a inclinação folclorista para o estudo das culturas “ameaçadas” coloca-nos, hoje, diante de um problema ainda maior, explicitado pelo fato de ser cada vez mais difícil encontrar as tais “culturas primitivas” ou “originais”, levando-nos a questionar a validade e o significado do termo “tradicional”. Resta, portanto, uma dúvida: como entender as manifestações folclóricas na atualidade sem cair na idealização? Thompson faz uma crítica contundente à generalização do termo “cultura popular” e à noção de permanência contida na ideia de tradição. A questão engloba conflitos e contradições sociais ausentes ou diluídos nos conceitos e, sobretudo, nega o caráter dinâmico do popular¹⁹.

14. ORTIZ, Renato. Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE. Em: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, pp. 68-78.

15. *Idem*, p.70.

16. ORTIZ, Renato. *Românticos...Op. cit.*, p. 51.

17. FERNANDES, Florestan. Os estudos folclóricos em São Paulo. Em: *O Folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 106.

18. *Idem*, p. 81.

19. “Longe de exibir a permanência sugerida pela palavra “tradição”, o costume era um campo para a mudança e a disputa, uma arena na qual interesses opostos apresentavam reivindicações conflitantes. Essa é uma razão pela qual precisamos ter cuidado quanto a generalizações como “cultura popular”. Esta pode sugerir, numa inflexão antropológica influente no âmbito dos historiadores sociais, uma perspectiva ultraconsensual dessa cultura, entendida como “sistema de atitudes, valores e significados compartilhados e as formas simbólicas (desempenhos e artefatos) em que se acham incorporados”. Mas uma cultura é também um conjunto de

Antonio Gramsci foi responsável por trazer à reflexão uma nova perspectiva, a começar por sua definição de povo como o “conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade que existiu até agora”²⁰. Reconhecendo que o folclore teria sido preponderantemente estudado como “pitoresco”, aponta para sua relação direta com “determinados estratos da sociedade”, situando-o em contraposição às concepções ‘oficiais’ do mundo²¹. Para ele, o folclore é “algo muito sério e que deve ser levado a sério”, o que se evidencia na sua preocupação em colocar o tema dentro de um quadro político contemporâneo. Religiosidade popular, moral, direito e educação, estão na base para a compreensão do folclore em sua heterogeneidade, capaz de conferir à sociedade novos sentidos, entre eles a superação do binômio “cultura popular e cultura moderna” ou, por que não, da própria cisão entre tradição e modernidade, que poderia representar o “nascimento de uma nova cultura entre as grandes massas populares”²². Há, portanto, uma dimensão transformadora.

Na figura de Mário de Andrade, o folclore brasileiro encontrou uma dimensão semelhante. Suas “viagens etnográficas” não apenas forneceram a matéria-prima da sua criação artística, mas principalmente um olhar crítico diante do abismo que havia entre o Brasil rural e o urbano; o letrado e o da tradição oral. A partir da realidade com a qual o escritor se deparou em campo, seus escritos ficaram marcados por uma dimensão social até então incomum e chega a ser significativo que sua abordagem seja contemporânea às de Gramsci. Em *O turista aprendiz*, obra que reúne os diários das viagens, Mário revela suas inquietações ao se ver diante de um Brasil desconhecido e de complexas relações sociais, apontando na direção de uma interpretação mais crítica sobre o popular. Segundo Telê Lopez, trata-se de um momento em que é possível até mesmo identificar no autor uma “preocupação em assimilar a teoria marxista”²³. Combinando a descrição factual com a subjetividade artística, insurgia contra uma “posição elitista de seu tempo que congelava o Folclore, dissociando-o dos demais fenômenos da sociedade”²⁴ e sua etnografia constrói “uma perspectiva que deseja abandonar a caracterização do regional através do exótico e do pitoresco, porque estará preocupada com as relações de produção e com as classes sociais”²⁵.

diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um “sistema”. E na verdade o próprio termo “cultura”, com sua invocação confortável de um consenso pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto.” THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia. Das Letras, 1998, pp 16-17.

20. GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere V. 6: Literatura, folclore, gramática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 134.

21. *Idem*, p. 133.

22. *Idem*, p. 136

23. LOPEZ, Telê. A bordo do diário. Em: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Introdução e notas de Telê P. Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Sec. de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 41.

24. *Idem*, p. 16.

25. *Idem*, p. 41.

Folclore como “realidade social”²⁶; “reflexo das condições de vida cultural do povo, ainda que certas concepções próprias do folclore ou perdurem mesmo depois que as condições foram (ou pareçam ter sido) modificadas”²⁷; “usos”; “costumes”; transformações; (re)apropriações dos conteúdos culturais externos. A discussão sobre cultura popular se redesenha a partir de termos que abrem caminho para uma dialética entre materialismo e cultura, o que não significa atribuir à economia um papel determinante sobre uma esfera cultural subordinada, mas pensar as noções de base e superestrutura em movimento, e não como um par imóvel.

Em crítica aos estudos culturais marxistas, Raymond Williams vê a ênfase na proposição base-superestrutura marcada justamente por esse dualismo. Mas a “base” corresponde a um “processo e não a um estado” e mesmo o conceito de “determinação” deve ser pensado em outras direções, pois não implica, necessariamente, uma relação previsível, controlada, ou unilateral²⁸. Em sua análise, Marx inclinou-se sobre um tipo particular de produção que, adaptado ao contexto da cultura, pode ser danoso e empobrecer a noção central de “forças produtivas”, reduzindo-a aos aspectos econômicos da produção primária²⁹. A rigidez das fronteiras estabelecidas pelo dualismo base e superestrutura deságua na seguinte questão: como entender algo tão diretamente relacionado a práticas sociais básicas como pertencente à superestrutura? Outro raciocínio central em Marx, a ideia de que “o ser social determina a consciência”³⁰, abre espaço para uma compreensão mais ampla e menos dual, capaz de revelar a interdependência entre os universos material e imaterial da cultura.

A noção de totalidade representa uma possível superação do dualismo³¹. Mas não se deve perder de vista que, em meio à variedade de práticas e significados, há relações muitas vezes desiguais (pensemos, por exemplo, na assimetria entre os universos letrado e oral). Retomando Gramsci, Williams afirma que, para não se esvaziar de um conteúdo crítico, revelador das contradições de classe e do que chama de “intenção social” e “processo de incorporação”, a totalidade deve ser combinada ao conceito de hegemonia. Haveria, pois, um sistema central de práticas, valores e significados que poderia ser considerado dominante, em outras palavras, hegemônico. Longe de configurar-se no plano do abstrato (opinião ou manipulação), a hegemonia é um corpo de práticas, expectativas, dispêndio de energia e entendimento comum da natureza humana e do seu mundo, conjunto de significados e valores enraizados na experiência vivida e por isso constitui também um sentido de realidade³².

26. FERNANDES, Florestan. _____. *Op. cit.*, p. 32.

27. GRAMSCI, Antonio. *Op.cit.*, p. 134

28. WILLIAMS, Raymond. Base and superstructure in marxist cultural theory. Em: *Culture and materialism: selected essays*. Londres: Verso, 2005, pp. 31-49.

29. *Idem*, p. 35.

30. MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad./Introdução: Florestan Fernandes, 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008, p. 47.

31. WILLIAMS, Raymond. *Base...Op.cit.* p. 35.

32. *Idem*, pp. 37-38.

A dialética do “fazer-se”³³ amplia o conceito de cultura como esfera produzida, enraizada na experiência de espaço e tempo, permitindo ao autor transitar entre dois sentidos: cultura como todo um modo de vida (sentidos comuns), e cultura como formas de significação e suas representações (artes, aprendizado). Para ele, a cultura é, a um só tempo, tradicional e criativa, e abrange significados e sentimentos comuns e individuais. Daí a sua insistência na premissa de que a “cultura é ordinária” e a rejeição às noções redutoras, inclusive marxistas, em que as massas aparecem como alienadas e dominadas ideologicamente³⁴.

Os motivos da atualidade de Raymond Williams são muitos. Em primeiro lugar, houve um aprofundamento dos processos que alteram a experiência humana em sua totalidade. A divisão social do trabalho ampliou-se, a maioria das pessoas passou a viver em cidades e a técnica permitiu ao homem uma difusão da comunicação (e por que não dizer das culturas?) em escala global. Quando diz que “vivemos numa cultura em expansão, e todos os seus elementos também estão em expansão”³⁵, Williams está defendendo que ela “é de todos”, contra o argumento de que a cultura de massa, difundida pelo rádio, pela televisão e hoje, pela internet, é necessariamente alienada. Em sua opinião, o problema que envolve a teoria crítica é sua ênfase no consumo³⁶ e num caráter passivo que nega às culturas populares sua capacidade criadora. Ademais, a oposição entre a “massa” e o “povo” conduz a outros equívocos teóricos e metodológicos³⁷.

O segundo motivo que nos faz revisitar o pensamento de Williams está justamente na prevalência dessas questões de método nos estudos culturais contemporâneos. Ao definir cultura de um lado como meio de vida (sentido antropológico) e, do outro, formas de representação e aprendizado, o autor procura superar a barreira entre uma concepção da cultura como processos simbólicos e uma outra que subordina a produção cultural à instância econômica. Para ele, a crise da teoria cultural estaria na oposição entre uma

33. Ver também prefácio em THOMPSON, E.P. *A formação da classe operária Inglesa.V. 1: A árvore da liberdade*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Paz e Terra, 1987, pp. 9-14.

34. WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. Em: *Raymond Williams on Culture and Society: essential writings*. Ed. McGuigan. Sage: 2013, p.7.

35. *Idem*, p. 13.

36. WILLIAMS, Raymond. Base and superstructure in marxist cultural theory. In: *Culture and materialism: selected essays*. Verso: 2005.

37. “La oposición tajante entre lo *masivo* y lo *popular*, en actualidad, no es para Martin-Barbero otra cosa que una falacia teórica que sólo puede ser concebida por folcloristas – que, desde una concepción purista del pueblo, intentan reconstruir un arquetipo de lo popular ligado a un original primitivo – o por aquellos que desde un marxismo ortodoxo y dogmático sólo ven en los fenómenos de masas un efecto de la dominación ideológica de las clases propietarias sobre las clases trabajadoras.[...] No puede, entonces, afirmar-se como lo hacen los seguidores de McLuhan, que la incorporación de las masas a la sociedad moderna implica la disolución de las clases sociales, o sostener, como algunos de los miembros de la Escuela de Frankfurt, que la industria cultural, verdadera matriz de lo masivo, conduce inevitablemente a la degradación de la experiencia estética.” ZUBIETA, Ana María (org.). *Cultura popular: un abanico de mediaciones hacia la cultura de masas*. Em: *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Paidós: Buenos Aires, 2000, pp. 226-227.

visão da arte como objeto e outra como prática³⁸. Nestor Garcia Canclini adota uma posição parecida ao criticar os pressupostos que estão na origem dessa barreira e, reconhecendo que muitos vêm da carência de trabalhos empíricos, argumenta que a abordagem mais fecunda para o estudo das culturas populares (no plural³⁹) está justamente no cruzamento entre a explicação marxista do modo de produção capitalista e os aportes metodológicos da antropologia e da sociologia⁴⁰. Mais do que uma superação teórica, o enfoque interdisciplinar traz para o centro do debate as relações entre cultura, educação, política e economia. Se há processos que contribuem para a continuidade ou a resistência de uma cultura subalterna, há, simultaneamente, determinações objetivas que levam à sua transformação, muitas vezes mediada por uma relação desigual de forças, ainda que não implique necessariamente a sua incorporação total pela cultura dominante. Canclini defende que conceito de hegemonia não deve ser confundido com dominação, sendo necessário revisar os modelos que reduzem a reflexão ao modo como uma cultura hegemônica exerce o domínio sobre outra subalterna que resiste⁴¹.

Dentro desse quadro heterogêneo, é preciso encontrar um caminho metodológico capaz de não isolar as expressões culturais e, conseqüentemente, seus aspectos formais ou simbólicos como objetos de análise em si, mas que nos ajude a compreender por meio destes mesmos aspectos, o complexo de relações que envolvem a sociedade como um todo. Milton Santos diz que as formas geográficas, uma vez que contêm frações do social, “não são apenas formas, mas formas-conteúdo” que “mudam de significação, na medida em que o movimento social lhes atribui, a cada momento, frações diferentes do todo social”⁴². Na qualidade de instância social, a cultura não pode ser hermeticamente separada da dialética entre forma e conteúdo. É preciso perguntar continuamente como a esfera cultural se (re)configura no movimento de totalização da sociedade moderna, em outras palavras, “como se transforma o conjunto do modo de produção capitalista”⁴³ nos diversos lugares e das mais variadas formas. Para a dimensão crítica, o desafio é revelar esses processos como “agentes da estrutura”⁴⁴, ou seja, de que maneiras o “todo social” ganha contornos e vida nas manifestações e práticas culturais.

38. WILLIAMS, Raymond. *Base...* *Op.cit.*, p. 47.

39. Sobre Cultura no singular ou no plural, ver: WILLIAMS, Raymond. Keywords... *Op.cit.*, p. 89; BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras, em: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2004, pp. 308-345.

40. ZUBIETA, Ana Maria (org.). Del arte popular y las utopías a las culturas híbridas y el consumo. Em: _____. *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*, Paidós: Buenos Aires, 2000, p. 234.

41. *Idem*, *op. Cit.* pp. 236-237.

42. SANTOS, Milton. Uma palavrinha a mais sobre a natureza e o conceito de Espaço. Em: *Espaço e método*. São Paulo: Edusp, 2008, pp. 12-13.

43. ZUBIETA, Ana Maria (org.). *op.cit.*, p. 239.

44. CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. Em: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, pp. 13-25.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Introdução e notas de Telê P. Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Sec. de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia. Das Letras, 2004.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia. das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Crítica e sociologia*. In: _____. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere V.6: Literatura, Folclore, Gramática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HOBSBAWN, Eric. *A era das revoluções*. Trad. Maria T. Teixeira/Marcos Penchel. 25. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2011.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad./Introdução: Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Românticos e folcloristas: Cultura Popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

SANTOS, Milton. Uma palavrinha a mais sobre a natureza e o conceito de espaço. In: _____. *Espaço e método*. São Paulo: Edusp, 2008.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária Inglesa. V. 1: A árvore da liberdade*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

_____. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Raymond. Base and superstructure in marxist cultural theory. In: *Culture and materialism: selected essays*. Londres: Verso, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

_____. *Raymond Williams on Culture and Society: essential writings*. Ed. McGuigan. Sage: 2013.

_____. The romantic artist. In: *Culture and society 1780-1950*. New York: Anchor Books, 1960.

ZUBIETA, Ana María (org.). *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.



VISÕES SOBRE O NORDESTE

Revoada – Um panorama sobre a trajetória musical do Quinteto Armorial nos anos 70

Francisco Andrade

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).

RESUMO

O presente artigo traça um panorama sobre a música do Quinteto Armorial com foco em sua trajetória nos anos de 1974 a 1980, período em que o grupo realizou a produção de seus quatro LPs – *Do romance ao galope nordestino*, *Aralume*, *Quinteto Armorial* e *Sete flechas*. O estudo musicológico por meio da escuta sistemática de seus discos, aliado à pesquisa sobre a trajetória do grupo propõe uma interpretação de diálogo interdisciplinar pela narrativa do binômio história & música. Revoada, tema da faixa de abertura do primeiro LP, será analisada na perspectiva da experiência cultural integrada nos processos composicionais do grupo. Esse panorama sobre a trajetória e a música do *Quinteto* revela, no plano estético, uma ruptura entre a dicotomia música “popular” e “erudita”, por encontrar no campo da cultura o enraizamento de sua proposta.

Palavras-chave: Quinteto Armorial; experiência cultural; Revoada; história & música.

ASSIM NASCEU O QUINTETO ARMORIAL. CINCO INSTRUMENTOS DE PRESENÇA BEM MARCANTE NAS MANIFESTAÇÕES MUSICAIS DO POVO DO NORDESTE FORAM ELEITOS E CONVOCADOS A PARTICIPAR DESSA PRIMEIRA EXPERIÊNCIA. NOVOS TIMBRES SERIAM EXPERIMENTADOS, OUTRAS LINGUAGENS SE REVELARIAM, FORNECENDO-NOS NOVOS DADOS PARA UMA COMPOSIÇÃO ORGANIZADA, QUE ROMPESSA AS BARREIRAS ENTRE MÚSICA ERUDITA E MÚSICA POPULAR – UMA MÚSICA QUE ESTIVESSE MAIS PRÓXIMA DA NOSSA REALIDADE CULTURAL, ERUDITA, ENQUANTO CONCEPÇÃO E ELABORAÇÃO, POPULAR NO SEU SENTIDO MAIS AMPLO, FORTE, VERDADEIRO E PROFUNDO.

ANTONIO JOSÉ MADUREIRA

INTRODUÇÃO

Conjunto de música instrumental criado por Ariano Suassuna no início dos anos de 1970 no âmbito da Universidade Federal de Pernambuco e no contexto do Movimento Armorial¹, o Quinteto Armorial teve sua primeira aparição pública na formação de quarteto em 26 de novembro de 1971, na Igreja do Rosário dos Pretos, em Recife, com a presença de Antônio José Madureira, na viola nordestina, Edilson Eulálio Cabral, no violão, Antônio Carlos Nóbrega de Almeida, no violino e José Tavares de Amorim, na flauta transversal².

O Movimento Armorial foi, talvez, a formulação mais sofisticada do papel da tradição cultural nordestina na invenção de uma ideia de Brasil. Associando essa tradição às expressões simbólicas populares – notadamente as de procedência sertaneja, como

1. “Armorial... palavra sonora, que evoca brasões e emblemas; palavra misteriosa, que provoca estranhamento e chama a atenção. Ariano Suassuna escolhe esse nome para batizar um movimento cultural que nasce no Recife e lá se desenvolve nos anos 1970 até se tornar um dos pólos de criação artística do Nordeste na época”. Em: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, 2. ed. rev., Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009 (Introdução. p. 13).
2. SANTOS, I. *Cultura em movimento: Pernambuco, Armorial, anos 1970. 5.2 O Quinteto Armorial*, pp. 58-60. Também aprofundado em DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*, Recife: Editora Universitária, UFPE, 2000, cap. 2, pp. 99-134.

a xilogravura, a literatura de cordel e a música de viola, rabeca ou pífano –, Suassuna tomava estas, também, como as manifestações mais *autênticas* da fusão das culturas indígenas, africanas e europeias que teriam constituído a identidade do país³.

A partir de 1972, Fernando Torres Barbosa, filósofo, artista-plástico e músico, passou a integrar o Quinteto incorporando no grupo a pesquisa e a sonoridade do marimbau. E José Tavares de Amorim foi substituído por Egildo Vieira do Nascimento, compositor e clarinetista que integrou ao conjunto a sonoridade e a pesquisa do pífano em alternância com a da flauta transversal. Esse também é o início em que Antônio Carlos Nóbrega de Almeida incorpora em seu trabalho de pesquisa o estudo da rabeca, instrumento que passou a integrar em alternância com o violino, o som instrumental do Quinteto⁴.



Foto sem data. Coleção “Zoca Madureira” Cehibra - Fundação Joaquim Nabuco. Da direita para a esquerda: Egildo, Fernando, Edilson, Madureira e Nóbrega.

Oriundos da região Nordeste, Antônio José Madureira Ferreira (1949) é de Macau-RN, Antônio Carlos Nóbrega de Almeida (1951), de Recife-PE, Edilson Eulálio

3. “Ideias de Nordeste e de Brasil” presente no estudo de ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, cap. 3, pp. 51-71.
4. Essas informações fazem parte da primeira entrevista que realizei com Antônio Madureira em Recife no dia 20 nov. 2014, com apoio do Proap/Capes/IEB/2014.

Cabral (1948), de Campina Grande-PB, Fernando Torres Barbosa (1945), de Palmeira dos Índios-AL, e Egildo Vieira do Nascimento (1947-2015), de Piranhas-AL. São esses jovens músicos que integraram a formação dos dois primeiros LPs do Quinteto Armorial – *Do romance ao galope nordestino* (1974) e *Aralume* (1976), ambos ligados à cidade de Recife pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da UFPE, cujo diretor era Ariano Vilar Suassuna⁵.

Uma segunda fase do Quinteto aconteceu em 1977 quando o grupo estabeleceu a ligação de seu trabalho com a Universidade Federal da Paraíba, no *campus* da cidade de Campina Grande. Dessa fase resultou a criação dos dois últimos LPs do grupo: *Quinteto Armorial* (1978) e *Sete flechas* (1980). Nesse período, Egildo Vieira do Nascimento foi substituído por Antônio Fernandes de Faria, músico formado pela UFPB com especialização em flauta. Importante destacar a participação da Orquestra Romançal Brasileira no álbum *Quinteto Armorial* (1978) na faixa “Toque para marimbau e orquestra”, de Antônio J. Madureira⁶.



Foto sem data. Coleção “Zoca Madureira” Cehibra-Fundação Joaquim Nabuco. Da direita para esquerda: Edilson e Madureira (acima), Fernandes, Fernando e Nóbrega (abaixo)

5. *Idem, ibidem.*
6. *Idem.* À frente da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de Recife em 1975, Suassuna cria a Orquestra Romançal Brasileira, com a direção de Antônio José Madureira e com a presença do Quinteto Armorial como núcleo instrumental da orquestra.

A discografia e a trajetória do Quinteto Armorial estavam ligadas ao catálogo da Discos Marcus Pereira (1974-1981), importante gravadora que pautou sua produção fonográfica pela busca de autenticidade na cultura popular como substrato para a construção de uma representação da nação⁷.

O trabalho do Quinteto refletiu um processo de experimentação musical, segundo Antônio Madureira, “erudita, enquanto concepção e elaboração, e popular no seu sentido mais amplo, forte, verdadeiro e profundo”⁸.

Cumprindo indagar como a música do Quinteto Armorial abarcou essas expressões simbólicas por meio da experiência cultural presente nos processos composicionais e refletiu na organização dos timbres a sonoridade do grupo registrada em seus quatro LPs.

QUINTETO ARMORIAL – CIRCULAÇÃO E REGISTRO MUSICAL

É possível ter acesso à música do Quinteto Armorial por meio de uma simples pesquisa no sítio de busca *Google*. Ainda que de forma fragmentada ou incompleta, as músicas que fizeram parte dos quatro LPs do grupo estão disponíveis para audição ou *download*, por vários caminhos na “rede”... São postadas por seguidores, admiradores, dilettantes, curiosos etc. Outra forma de se conhecer as músicas do Quinteto é pela audição de recriação, adaptação, arranjo, transcrição ou interpretação livre das peças compostas para o grupo, ou simplesmente homenagem por parte de músicos e grupos contemporâneos que navegam pela proposta de realizar uma “música de concerto brasileira” na fronteira entre música de câmara “erudita” e “popular”⁹. No entanto, as partituras que compõem as músicas presentes nos LPs do Quinteto Armorial, não têm o mesmo fácil acesso. Se um estudante, pesquisador ou instrumentista tiver interesse em conhecer a linguagem dessa música como representação dos sons na forma de partitura, terá bastante dificuldade. Essa música não se encontra disponível de forma organizada do ponto de vista acadêmico e não circula nos meios editoriais da área de música. Por quê?

A música do Quinteto Armorial ficou registrada no período de 1974 a 1980 em quatro LPs produzidos e gravados pela Discos Marcus Pereira. De um ponto de vista histórico é como se fosse ontem. Trata-se de um tempo muito recente para a história, pois

7. SAUTCHUK, João Miguel. *O Brasil em discos: nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Prof. Dr. Wilson Trajano Filho. Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Sociais. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2005.
8. MADUREIRA, Antônio José. *Aralume*. Texto da contracapa do LP. Discos Marcus Pereira (1976).
9. Ver BARROS, Frederico Machado de. *Cantiga de longe: o Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; orientador: Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo, Rio de Janeiro, 2006.
10. Os grupos Quadro (PE), Quinteto da Paraíba (PB), Gesta (RJ), Rosa Armorial (PR), Quarteto Pererê (SP), Duo Catrumano (SP), são exemplos de alguns trabalhos musicais que integram em seu repertório a música que fizeram parte dos LPs do Quinteto Armorial. Importante também destacar a homenagem feita por Ivan Vilela dedicada aos Antônio's Nóbrega e Madureira na composição *Armorial* de seu CD *Paisagens* (1998).

os protagonistas dessa música se encontram em sua maioria vivos, presentes e atuantes. Naqueles anos, as pessoas apreciavam música pela escuta de discos e também fita cassete. O produto fonográfico possuía o lado A e o lado B, era acompanhado de álbuns com capa e contracapa, fazia parte de um projeto fonográfico. Talvez, uma criança nos dias de hoje não faça ideia do que tenha sido essa experiência de ouvir música por meio do disco, do álbum LP. Hoje, chega-se à música facilmente “navegando” pela rede. Assim, houve uma mudança de percepção significativa em relação à apreciação musical em um curto espaço de tempo.

Os discos do Quinteto Armorial estavam inseridos dentro de uma proposta e concepção de projeto fonográfico da gravadora Discos Marcus Pereira¹¹. O catálogo incluía cerca de 140 discos e conforme estudo de Sautchuk:

A maior parte destes era dedicada a divulgar estilos musicais considerados genuinamente brasileiros, incluindo gravações de música “folclórica”. Assim como na tradição dos estudos de folclore e na obra do modernista Mário de Andrade, a produção fonográfica dessa gravadora pautou-se pela busca de autenticidade na cultura popular como substrato para a construção de uma representação da nação¹².

Ainda que sob um certo ponto de vista simbólico, o “espírito” e as ideias de Mário de Andrade pairavam sobre os projetos dos produtores e músicos que circulavam na gravadora. O ano de 1928 “ressoa” entre nós por ter sido intenso e emblemático na produção intelectual do modernista, que nele concluiu a redação e editava as obras *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a música brasileira*. Estas foram obras de ruptura estética e referencial para muitos artistas das gerações seguintes. Ainda em 1928, Mário de Andrade, realizou sua primeira viagem para o Nordeste, conforme estudo de Flávia Camargo Toni:

Malas prontas, viaja em dezembro. Primeiro trabalha no Rio Grande do Norte, em Natal e arredores; em seguida na Paraíba; e a 8 de fevereiro, acompanha o Carnaval do Recife. No regresso traz milhares de melodias sobre as quais se debruçará até meados de 1935, pretendendo publicar obra vasta sobre o cantar nordestino e potiguar¹³.

11. Sobre a gravadora, ver: MAGOSSY, José Eduardo Gonçalves. *O folclore na indústria fonográfica: A trajetória da Discos Marcus Pereira* (inclui CD e CD-R.) Dissertação de mestrado - Programa de Pós-graduação em meios e processos audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo. Orientador: Eduardo Vicente, 2013.
12. Sautchuk, *op. cit.*, p. 6
13. TONI, Flávia Camargo. Missão: As pesquisas folclóricas. Em *Mário de Andrade: Missão de pesquisas folclóricas*. Serviço Social do Comércio. Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo. Centro Cultural São Paulo, 200, pp.71-99.

As impressões e pesquisas realizadas nessa viagem amadureceram no musicólogo a necessidade do registro como meio de preservar as manifestações que o progresso põe em risco de desaparecimento. À frente do Departamento de Cultura, a partir de 1935, e acumulando o cargo de Chefe da Divisão de Expansão Cultural, cria a Discoteca pública e empreende a Missão de Pesquisas Folclóricas que foi realizada em 1938 sob a seguinte justificativa:

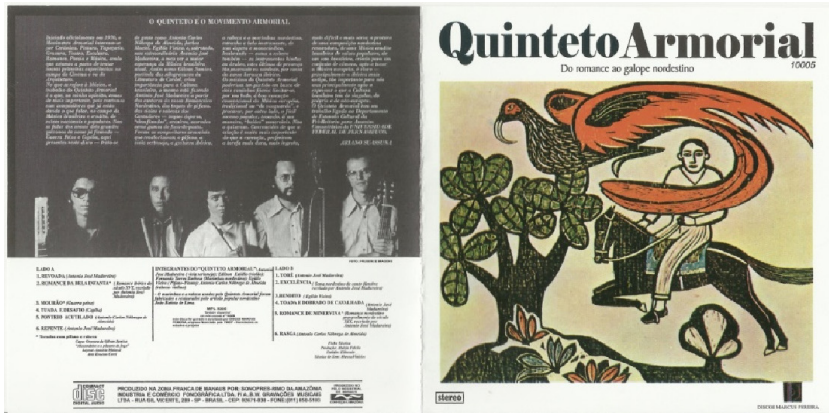
O Brasil realmente não conhece a sua música nem seus bailados populares, porque, devido à sua enorme extensão, e regiões perfeitamente distintas uma da outra, ninguém, nenhuma instituição se deu ao trabalho de coligir esta riqueza até agora inativa. (“Exposição dos atos e consequências da Missão Folclórica”, São Paulo, 23 de maio de 1938)¹⁴

Com intuito de conhecer, registrar e divulgar a música dos “recônditos” do Brasil, foi que surgiu, em 1974, na indústria fonográfica brasileira, a gravadora Discos Marcos Pereira, com o “espírito” de Mário de Andrade norteando seu catálogo. Aprofundando nosso conhecimento sobre essas conexões, o estudo de Sautchuk apresenta um belo capítulo sobre o “processo de construção estética do Quinteto Armorial”, segundo o autor:

o disco é portador ou suporte de uma elaboração musical que atua como uma representação sonora do universo sagrado que é a cultura do *povo*. Lembro que o disco não é só música. O disco, suporte do conteúdo musical, é acompanhado da capa, preenchida com textos, fotos e ilustrações. Esses diversos meios e linguagens se condensam e se fundem em uma única mensagem, intensificando seus sentidos. Além disso, pode-se dizer que o disco imprime um novo caráter ao processo de construção estético-musical. Ele não apenas registra, mas também sintetiza e amplia as possibilidades comunicativas dessa experiência¹⁵.

14. *Idem, ibidem*

15. Sautchuk, *op. cit.*, p. 100.



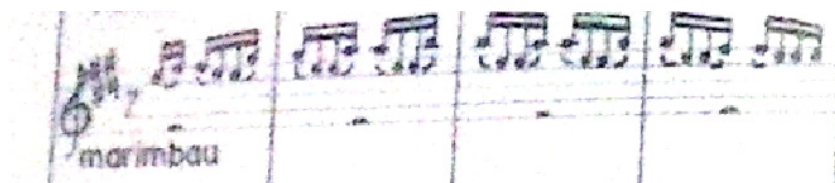
Reprodução da capa e contracapa do 1º LP. Acervo pessoal “Zoca Madureira”

REVOADA

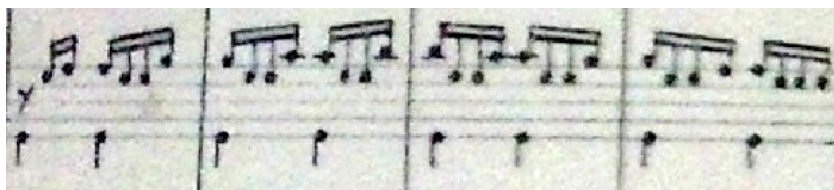
Primeiro LP do Quinteto, *Do romance ao galope nordestino*¹⁶ é lançado em dezembro de 1974. Em sua capa encontramos a gravura *Alexandrino e o pássaro de fogo*, de Gilvan Samico¹⁷. A gravura de Samico trazia a imagem de *Alexandrino* como forma de homenagear os artistas anônimos da literatura de cordel nordestina. Porém, para Ariano, *o pássaro de fogo Alexandrino*, era uma forma de homenagear Igor Stravinsky. Compositor apreciado por Suassuna e apresentado por ele aos jovens músicos do Quinteto no início de suas experiências composicionais¹⁸.

A faixa de abertura do LP, *Revoada*¹⁹ de Antônio Madureira, apresentava a sonoridade do marimbau²⁰ nordestino pela seguinte ideia musical:

16. Ouvir o LP: disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wDC2TJrP_o. Acesso em 13 jul.2015
17. O *layout* e a arte do LP, assinam respectivamente: Antonio Maioral e Ernesto Cerri. O disco foi gravado e autorizado por Discos Marcus Pereira (MPL 9306) e foi produzido por Aluizio Falcão no Estúdio Eldorado, e na Técnica de som assina Marcos Vinicius. Financiada pela Finep – Financiadora de Estudos e Projetos. A fabricação e distribuição no Brasil ficou a cargo da Discos Copacabana.
18. MADURERA, Antônio J. Entrevista em Recife no dia 15 jan.2015. PROAP/Capes/IEB/2014.
19. Ouvir *Revoada* disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5qQlnugilEs>. Acesso em 13 jul. 2015
20. No *Quinteto Armorial*, o instrumento foi fruto de uma pesquisa sonora desenvolvida por músicos como Fernando Torres Barbosa e Antúlio Madureira. O terceiro LP do grupo *Quinteto Armorial* (1978), contempla um *Concerto para marimbau e orquestra*, escrito por Antônio Madureira com participação da Orquestra Romançal sob sua regência.



A presença do marimbau evocava a “prosódia” dos cantadores repentistas e emboladores, pela contínua repetição estabelecida pela rítmica. No caso de *Revoada*, a ideia se transporta no marimbau como repetição, sempre a cada quatro compassos na voz superior, com início sincopado e as semicolcheias preenchendo a pulsação seguinte. Durante toda a peça essa ideia se desenvolve ora em uníssono, conforme a figura acima, ora com a presença de nota pedal:



E ora em intervalos de oitava:



Em sobreposição, uma segunda ideia é apresentada no violino e na flauta:

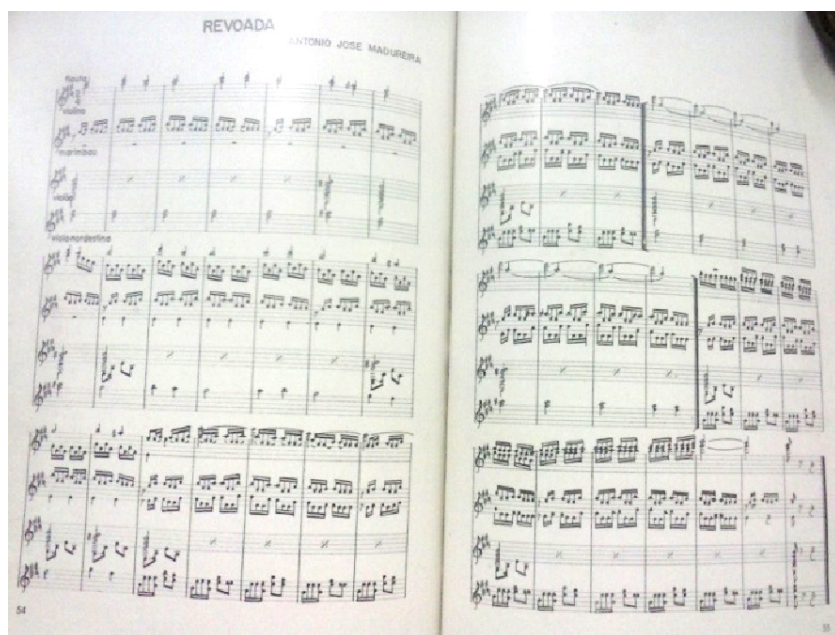


Madureira escreve na mesma pauta os dois instrumentos e traz a ideia da escala duetada, tão presente no toque da viola brasileira²¹. Escrita no modo de Mi mixolídio o

21. Sobre viola brasileira, ver VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: Música caipira e enraizamento*. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, cap.1, p. 29-54.

desenvolvimento da música é modal com a presença, de passagem, do intervalo de quarta aumentada nas frases duetadas descendentes.

Foi a primeira peça escrita para marimbau dentro da proposta estética do Quinteto. Uma primeira experiência que Madureira realizou aos 22 anos de idade, em 1972, na ocasião em que Fernando Torres chegou no grupo. A primeira apresentação da peça ocorreu em um dos ensaios, que costumeiramente, aconteciam na residência de Suassuna. A peça, que ainda não tinha título, foi batizada por Maximiano Campos, poeta e amigo da família que estava presente nos ensaios. A partir da escuta da peça, o poeta –, inspirado por imagens de pássaros que a música lhe sugeriu– escreveu um poema com o título de *Revoada*²². A única reprodução do manuscrito dessa partitura encontra-se no livro *O Movimento Armorial*, escrito por Suassuna em 1974.



Reprodução do manuscrito da música “Revoada” de Antônio Madureira. Presente na obra *O Movimento Armorial* de Ariano Suassuna (1974). Cheibra-Fundação Joaquim Nabuco.

A partir desse primeiro LP já podemos identificar a presença da experiência cultural nas composições *Repente*, *Toré*, *Excelência*, *Toada* e *Dobrado de Cavahada* e

22. MADUREIRA, Antônio J. Entrevista realizada em janeiro de 2015. PROAP/Capes/IEB/PRPG 2014.

Romance de Minervina, todas de Antônio Madureira. A mesma atitude é encontrada nas peças *Bendito*, de Egildo Vieira do Nascimento, *Rasga* e *Ponteio acutilado*, de Antônio Nóbrega. O disco também trazia uma recriação de Madureira sobre o *Romance da bela infanta*, do romancista ibérico do século XVI, como forma de ligação do universo medieval nas formas dos cantares do sertão nordestino. Guerra Peixe e Capiba foram, respectivamente, revisitados em *Mourão* e em *Toada e Desafio*, esta última com arranjo de Madureira. Interessante observar em *Toada* de Capiba, que se apresenta em compasso ternário, enquanto que na música popular em geral existe a predominância do compasso quaternário para este gênero.

A presença de recursos musicais usuais à música clássica como contraponto, modificações de textura, cânones e imitações melódicas, são recursos utilizados na organização dos timbres das composições do Quinteto Armorial, que trazia sob essa roupagem erudita a sonoridade das ruas e dos recônditos do nordeste, por meio dos timbres e temas musicais presentes em sua discografia²³.

Na contracapa do LP, Ariano Suassuna apresenta o Quinteto e define que o norte e a direção do trabalho do grupo estavam no foco da “criação à procura de uma composição nordestina renovadora, de uma música erudita brasileira de raízes populares, de um som brasileiro”²⁴.

Ao ser lançado, *Do romance ao galope nordestino*, o Quinteto Armorial foi considerado o melhor conjunto de música instrumental pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e, assim o trabalho foi acolhido com grande entusiasmo por boa parte da crítica. Em sua coluna de música popular do *Jornal do Brasil*, em edição de 10 de dezembro de 1974, o jornalista e musicólogo José Ramos Tinhorão enaltece o disco com o título *O milagre do Quinteto Armorial*, considerando as doze faixas do LP surpreendentes pela fusão do regional no universal, e do popular no erudito. Considerou no tema central da composição *Rasga* de Antônio Nóbrega, a unidade subjacente da cultura popular brasileira pela ligação do tema com a *Chula* gaúcha recolhida e adaptada por Barbosa Lessa e Paixão Cortes. E conclui o artigo da seguinte maneira:

Culturalmente tão importante quanto estão sendo importante economicamente a descoberta de petróleo da bacia de Campos, o disco *Quinteto Armorial – Do romance ao galope nordestino*, também deveria ser saudado em manchetes, por todos os jornais. Porque se a descoberta de novos lençóis de petróleo anuncia a perspectiva de um desenvolvimento independente da “ajuda” das empresas multinacionais, a revelação musical do Quinteto Armorial vem mostrar que, das profundezas da criação popular, também se pode tirar uma cultura autenticamente nacional²⁵.

23. Ouvir VILELA, Ivan. Música fora dos cânones (2013). Disponível em <http://cultura.fm.cmais.com.br/musica-fora-dos-canones>. Acesso em 7 abr. 2014.

24. SUASSUNA, Ariano. Texto de apresentação do Quinteto Armorial. Contracapa do LP *Do romance ao galope nordestino*. Discos Marcus Pereira, 1974.

25. TINHORÃO, José Ramos. O milagre do Quinteto Armorial. *Jornal do Brasil*, Caderno B. 10 dez. 1974.

Por outro lado, em 6 de março do ano seguinte, o renomado crítico J. Jota de Moraes assina matéria no *Jornal da Tarde* (edição vespertina do jornal *O Estado de S. Paulo*) com o título “O respeitável Quinteto Armorial precisa estudar principalmente o português”. Moraes parte de uma entrevista dada pelos integrantes do Quinteto no dia 20 de janeiro daquele ano a um programa de televisão do canal 13. Considerou “o que eles fazem em música, no fundo, é apenas um reflexo desse não dominar sequer a linguagem oral”. O crítico não aceitou bem a nordestinidade enraizada na fala dos integrantes, a cosmologia presente no sotaque dos jovens músicos. Embora no corpo da matéria estivesse presente a imagem do LP, Moraes não faz referência específica a nenhuma faixa do disco, a nenhuma composição ou performance e sintetiza seu pensamento da seguinte forma: “Antes o Quinteto Armorial tivesse optado pela música europeia convencional. Assim, pelo menos não tocaria baião pensando que é música erudita, e seus integrantes não cometeriam tantos erros de português para explicar esse disparate num programa de tevê”²⁶.

O olhar único, etnocêntrico, definido pelo ensino e pela cultura normatizada das classes dominantes acaba por delinear os valores estéticos a ser utilizados por todos²⁷. Em sua crítica, Moraes não reconhece a música do Quinteto por não estar enquadrada dentro dos cânones estabelecidos pela “norma culta”. Sua crítica apresenta-se mais como uma resposta ao texto de apresentação de Ariano Suassuna sobre o Quinteto, presente na contracapa do primeiro LP, quando o escritor paraibano se referia ao grupo:

[...] Os músicos do Quinteto Armorial poderiam ter partido em busca de dois caminhos fáceis: limitar-se, por um lado, à boa execução convencional da música europeia, tradicional ou de “vanguarda”, e procurar, por outro lado, o fácil sucesso popular, tocando, à sua maneira, “baiões” comerciais. Não o quiseram.[...]²⁸

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca²⁹. Isto é, como participantes e mediadores de símbolos e significados da cultura popular nordestina, a música do Quinteto Armorial encontrou em seus processos composicionais a experiência cultural como forma de romper os cânones e a dicotomia entre música “popular” e “erudita”, por encontrar no campo da cultura o enraizamento de sua proposta no cenário da música instrumental brasileira. Sua discografia merece escuta, estudo e atenção.

26. MORAIS, J. Jota de. O respeitável Quinteto Armorial precisa estudar principalmente o português. *Jornal da Tarde*, 6 mar. 1975.

27. VILELA, Ivan. *op. cit.*, cap. 2, p. 76.

28. SUASSUNA, Ariano. *op. cit.* Discos Marcus Pereira (1974)

29. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, cap.1, p. 15.

Assim, o presente artigo, resultante das reflexões do I Encontro de pós-graduandos do IEB, conclui que a música do Quinteto Armorial é um conceito em formação, e que pode contribuir com o binômio história & música, por compreender que:

A música brasileira forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural, uma das nossas grandes contribuições para a cultura da humanidade. Antes de inventarem a palavra “globalização”, nossa música já era globalizada. Antes de inventarem o termo “multiculturalismo”, nossas canções já falavam de todas as culturas, todos os mundos que formam os brasis. Antes de existir o “primeiro mundo”, já éramos musicalmente modernos. Além disso, nossa música foi o território de encontros e fusões entre o local, o nacional e o cosmopolita; entre a diversão, a política e a arte; entre o batuque mais ancestral e a poesia mais culta. Por tudo isso, a música no Brasil é coisa para ser levada muito a sério³⁰.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES BÁSICAS

Discografia do Quinteto Armorial

Do romance ao galope nordestino. Discos Marcus Pereira (1974).

Aralume. Discos Marcus Pereira (1976).

Quinteto Armorial. Discos Marcus Pereira (1978).

Sete flechas. Discos Marcus Pereira (1980)

FONTES SECUNDÁRIAS

ARALUME. Texto da contracapa do LP. Discos Marcus Pereira, 1976.

MADUREIRA, Antônio José. Entrevista. Recife, 15 janeiro, 2015. PROAP/Capes/IEB/2014

30. NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002 (Conclusão, p. 109).

MORAIS, J. Jota de. O respeitável Quinteto Armorial precisa estudar principalmente o português. *Jornal da Tarde*, 6 mar. 1975.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. Recife, 1974.

_____. Texto de apresentação do Quinteto Armorial. Contracapa do LP Do *Romance ao galope nordestino*. Discos Marcus Pereira, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. O milagre do Quinteto Armorial. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10 dez. 1974.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Moacir dos. Ideias de Nordeste e de Brasil. In: _____. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BARROS, Frederico Machado de *Cantiga de longe: o Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira*. Dissertação de mestrado em História Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; orientador: Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo. Rio de Janeiro, 2006.

DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sacração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: Editora Universitária, UFPE, 2000.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. *O folclore na indústria fonográfica: A trajetória da Discos Marcus Pereira*. (inclui CD e CD-R). Dissertação de mestrado - Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Eduardo Vicente, 2013.

SAMICO, Gilvan. *Do desenho à gravura*. Textos de Marcelo Mattos Araújo, Ronaldo Correia de Brito, Ivo Mesquita. Depoimento de Samico Cristiano Santiago Ramose Marco Polo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2004.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SAUTCHUK, João Miguel. *O Brasil em discos: Nação, povo e música na produção da gravadora Marcus Pereira*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Prof. Dr. Wilson Trajano Filho. Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Sociais. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *A onça Castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife-PE: Interativa; Projeto Virtus, 2003. Texto originalmente elaborado para tese de livre-docência

apresentada ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco no ano de 1976.

VENTURA, Leonardo Carneiro. *Músicas dos espaços: Paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. Dissertação de Mestrado. Pós-graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Orientação: Durval Muniz de Albuquerque Junior. 2007.

VILELA, Ivan. *Música fora dos cânones* (2013). Disponível em <http://culturafm.cmais.com.br/musica-fora-dos-canones> Acesso em 7 abr. 2014.

LIVROS

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Plural mas não caótico. *Cultura brasileira: temas e situações*. Org. Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Editora Ática. 1992.

BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Cultura e desenraizamento. *Cultura brasileira: temas e situações*. Org. Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Editora Ática. 1992.

MORAES, José Geraldo V. & SALIBA, Elias Thomé Saliba. O historiador, o luthier e a música. In: *História e música no Brasil* / José Geraldo Vinci de Moraes, Elias Thomé Saliba (orgs.) São Paulo: Alameda, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. Em *Mário de Andrade: missão de pesquisas folclóricas*. Serviço Social do Comércio. Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo. Centro Cultural São Paulo, 2006.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: Música caipira e enraizamento*. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Edusp, 2013.

Diários fotográficos de bicicleta em Pernambuco: os irmãos Ulysses e Gilberto Freyre na documentação de cidades na década de 1920

Luciana Cavalcanti Mendes

Mestranda pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Bolsista Capes

RESUMO

Este artigo apresenta parte do estudo de caso de 66 fotografias de alguns prédios e ruas das cidades pernambucanas de Recife e Olinda tomadas entre os anos de 1923 e 1925 por Ulysses Freyre (UF), durante excursões de domingo realizadas de bicicleta junto com seu irmão, o sociólogo Gilberto Freyre (GF) numa parceria documental. Objetiva-se a partir das fotografias traçar uma relação com o até então ainda embrionário discurso político intelectual de GF no período contemplado, além de descrever a respeito desses lugares em vias de transformação urbana. Ressalta-se o uso destas fotografias por (GF) como instrumento de pesquisa – no período da composição/organização por parte de (GF) do *“Livro do Nordeste”* e também como artefatos de memória sobre as já aqui citadas cidades nas primeiras décadas do século XX. As fotos estão no acervo da Fundação Gilberto Freyre.

Palavras-chave: acervo fotográfico; Gilberto Freyre; Pernambuco; geografia urbana; memória de cidades.

UMA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL REGIONAL NA DÉCADA DE 1920 EM PERNAMBUCO?

É sabido que o período observado foi no qual nasceram as discussões relativas ao modernismo e o regionalismo, sobre o questionamento da identidade do país pelos segmentos artísticos, jornalísticos, literários. Pernambuco é um dos líderes dos desse binômio. Segundo Azevedo¹,

A década de vinte foi cenário aqui em Pernambuco de uma luta ideológica entre as correntes regionalista e modernista que, inclusive, dividiu os dois grandes jornais da província em posições dogmáticas. Os “regionalistas”, encastelaram-se no *Diário de Pernambuco* e pregavam a conservação dos valores tradicionais como forma de se defenderem contra a onda de “modernismo”. “Por outro lado, os que divulgavam o modernismo, tinham como quartel general o *Jornal do Commercio* [...] e tinham como palavra de ordem imitar São Paulo, especialmente naquele primeiro grito de urgência na destruição do passado.

Concomitantemente ao estudo a respeito da intelectualidade do período, no levantamento de material bibliográfico, constatou-se que havia uma lacuna sobre estudos a respeito da fotografia produzida tanto em circuito social como instrumento de pesquisa em Pernambuco naquelas décadas iniciais do século XX. Sendo assim, o interesse por examinar aquele momento se mostrou ainda mais necessário.

Num estudo inicial, não foram vistos muitos nomes de fotógrafos profissionais brasileiros ou mesmo de amadores ou pesquisadores que atuassem com fotografia de maneira documentária e que se dedicassem à temática do regional naquele estado. Não foi encontrada produção visual fotográfica satisfatória sobre esse período. Somente um fotógrafo, José Maria de Albuquerque Mello, citado no texto do Manifesto Regionalista, lido em 1926 no Congresso Regionalista do Recife, idealizado por Gilberto Freyre, sociólogo, antropólogo e ensaísta pernambucano. Porém, nenhum material fotográfico de propriedade de José Maria foi encontrado, pois havia sido destruído em uma chuva. Kossoy² escreve que:

Penso que todos aqueles envolvidos com a história da fotografia devem valorizar as histórias locais e regionais, e apoiar levantamentos sistemáticos não só dos fotógrafos que atuaram nos lugares mais remotos, mas também de suas trajetórias, suas produções. Esse me parece um caminho fértil para uma revisão historiográfica necessária.

1. AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. ed. Recife: Editora Universitária, 1996, p. 20.
2. KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 70.

Havia esperança de encontrar algum resquício desse material – se houvesse algo – na Fundação Joaquim Nabuco (uma das instituições responsáveis por parte do acervo textual e imagético mais completo sobre o estado de Pernambuco) e também ao acervo de Gilberto Freyre, localizado na Fundação (FGF) que leva seu nome em Recife. Sabe-se que Freyre, à época foi um dos maiores propulsores ligados ao regionalismo nordestino.

Em contrapartida, encontrou-se na FGF um arquivo composto por um conjunto de fotos ainda inéditas ao público e aos pesquisadores. As imagens não foram realizadas exatamente pelo sociólogo – não há evidências de que GF fotografava – mas o que há como registro é que ele manteve uma profunda relação tanto pessoal, afetiva, quanto como objeto de pesquisa com fotografias durante toda sua vida.

No total do acervo de imagens, foram contabilizadas cerca de 18 mil fotos em positivo (papel) – todas digitalizadas –, 10 mil em negativo, 700 cromos e 1 negativo de vidro pela equipe do Centro de Documentação da Fundação Gilberto Freyre. Dentre essas, até o momento foram reproduzidas e reconhecidas como sendo realizadas por Ulysses no período de excursão de bicicleta pelos irmãos cerca de trinta fotos que constam do período entre 1923 a 1925, quando das excursões pelas cidades. Ainda faltam muitas descrições dessas imagens (imagem 1).



Imagem 1-Rua da Aurora. Foto rara. s/d

Vale ressaltar que em observações feitas no verso de várias fotografias de seu acervo, mesmo quando não era possível usar as fotos diretamente, GF solicitava a produção de desenhos a partir delas. Observa-se nos desenhos feitos pelo artista Manoel Bandeira, na década de 1920 para o *Livro do Nordeste* no qual são vistas as fotografias replicadas e

copiadas em desenhos muito parecidos. O pintor e desenhista Manoel, escrito com “o”, para diferenciar do poeta, também pernambucano, Manuel Bandeira. A confirmação sobre este uso das fotos para facilitar o desenho/cópia do lugar é também parte desta pesquisa apresentada aqui na imagem 2



Imagem 2 - Varandas em ferro trabalhado de velhos sobrados do Recife. Travessa da Madre de Deus, 1925.

No artigo publicado em 1962 em homenagem ao irmão – “Meu irmão Ulysses”, que havia falecido nesse mesmo ano, GF fala sobre passeios e expedições de bicicleta que eles, irmãos, parceiros fizeram juntos pela área urbana da capital de Pernambuco com objetivos fotográficos de documentar casas e ruas que iam pouco a pouco desaparecendo do cenário da cidade, em meio a reformas, fechamento e abertura de ruas (com Ulysses

realizando a documentação em imagens). Nesse texto encontrou-se a informação de que a fotografia havia sido utilizada com fins de pesquisa por parte do sociólogo na década de 1920³³. Isso se deu no período de criação do Congresso Regionalista, logo após sua volta a Recife dos estudos acadêmicos feitos nos Estados Unidos até 1923, quando ele visualiza negativamente o processo de urbanização.

Havia um certo desespero e empolgação em fixar o que se via de casas e locais ainda preservados do intenso projeto urbanístico de crescimento. Isso acontecia nas cidades do mundo onde o dito progresso urbano chegava. Como em Paris, por exemplo:

O caso das reformas urbanas de Paris, levados a cabo por Hausmann, é extremamente representativo. Napoleão III, por ocasião da abertura dos *boulevards*, decretou uma lei que institucionalizava a documentação fotográfica como um serviço de utilidade pública. A destruição da cidade incomodou os amantes de Paris como os homens do patrimônio. A lei oferecia francos a quem fotografasse algum aspecto das ruas de Paris, seus monumentos e logradouros, alguns que seriam devorados pela reforma urbana de Napoleão III, fotos estas que eram compradas pela municipalidade. Outro comércio era a própria adoração de Paris, havendo um mercado de colecionadores que se dedicavam a possuir em 18x24 cm, tamanho das fotos da época, pedaços da velha cidade que estava prestes a desaparecer⁴⁴.

Com interesse pelo percurso realizado e escolhido por GF para fazer este trabalho que se pode afirmar como documental, ou de antropologia visual, procurou-se estudar outros cientistas sociais brasileiros da época que se utilizaram de registros fotográficos para complementar suas pesquisas ou para se utilizar delas como próprio documento analisado. Obviamente citar Mário de Andrade é imprescindível, ele que em 1927 e 1928 também em sua viagem pelo Norte e Nordeste, registrou magistralmente detalhes da cultura e cidades da época como turista aprendiz. Em Andrade⁵⁵: "Mário de Andrade é um aprendiz metucioso em seu registro fotográfico; faz questão de escrever legendas e espreme cuidadosamente sua letra no verso das cópias que são, em sua grande maioria, de tamanho bastante pequeno (6,0x3,7 cm)".

Mário e Gilberto representaram com seu olho, cada um a sua maneira, elementos das cidades por onde passaram – mesmo que Gilberto não usasse diretamente uma câmera fotográfica, contudo, parecia interceder com seu olho pessoal e social na dinâmica do processo de documentação junto com seu irmão Ulysses. Mas é importante observar que neles não há como separar a memória afetiva do registro documental. Uma coisa naturalmente é a outra e vice-versa.

3. FREYRE, Gilberto. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade 1915-1930*. São Paulo: Global, 2006.
4. COSTA, Helouise. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 37)
5. Ver ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*; estabelecimento de texto, introdução de notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 22.

GILBERTO FREYRE E SEU **LIVRO DO NORDESTE** NA DÉCADA DE 1920

O Movimento Regionalista Nordestino liderado pelo sociólogo, antropólogo e escritor pernambucano, Gilberto Freyre (GF) nasceu na década de 1920 em Pernambuco, em um período de efervescência cultural e artística e em um momento que o conceito sobre a expressão “Nordeste” ainda vinha sendo abordado de maneira tímida por pesquisadores. O Nordeste ainda à época, diga-se, era o sinônimo da riqueza do já quase decadente açúcar no país.

O texto do manifesto regionalista nordestino – publicado em livro em sua primeira edição em 1952 – foi lido no 1º Congresso Brasileiro de Regionalismo que aconteceu na cidade do Recife, Pernambuco, de 7 a 11 de fevereiro de 1926, do qual se dizia ser o pioneiro do gênero, não só no Brasil como na América. O Centro Regionalista do Nordeste foi fundado no dia 5 de maio de 1924 na casa de Odilon Nestor, na rua do Paiçandu, 82, no bairro da Boa Vista, no Recife, com o intuito de defender as tradições e promover os interesses do Nordeste. Depois do Congresso do Recife, reuniram-se nos Estados Unidos na Conferência Regionalista de Charlottesville (Virgínia), com o apoio de Franklin D. Roosevelt e de outros famosos norte-americanos e do qual participou Gilberto Freyre.

A ideia era “*reabilitar os valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil*”, afirmava GF. Dentre os participantes estavam Gouveia de Barros, Mário Melo, Ulysses Pernambucano, Joaquim Cardoso, Mário Sette. Eram homens da urbanização, das letras, das artes, da educação e do campo. Conforme Lira⁶⁶,

Era neste mesmo espaço, entretanto, que uma atitude moderna em arte, literatura, etnografia e folclore logo se apresentaria como alternativa de estudo da tradição e da natureza locais. Tal como descreveria Gilberto Freyre, o Centro Regionalista parecia caracterizar-se por sua enorme heterogeneidade: poetas e homens práticos, da esquerda até a extrema direita, reunindo-se ali para discutir não só literatura e arte, mas ensino, saúde, organização universitária, cultura intelectual, folclore, paisagem e culinária. Se para a maioria de seus adeptos, o aproveitamento da pesquisa regional na arte e na literatura não era o motivo principal de filiação ao movimento, o desperdício de tanto assunto e material plásticos pelos artistas e escritores contemporâneos já soava escandaloso.

Para eles, era possível encontrar as raízes e a personalidade de um Brasil – que não o fosse vindo exclusivamente do que se fazia ou pensava na Europa. Como exemplo, os mocambos em Recife. Segundo ele, deveriam ser revistos nos elementos característicos

66. LIRA, José C. Tavares. *Mocambo e cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*. Tese de doutorado, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1996, p. 340.

daquele lugar, apesar de muito regionais, certamente por isso mesmo, universais. GF afirmava que “o problema não está nos mucambos propriamente ditos, mas na sua situação em áreas desprezíveis e hostis à saúde do homem: alagados, pântanos, mangues, lama podre”. Há de se imaginar o que esta afirmação causaria àquela época sanitaria. A crítica dava o título de “carnaval regionalista” ao que era discutido no Movimento. Vejamos em Freyre⁷⁷:

Isto porque consegui do velho Leite Oiticica que, do seu engenho das Alagoas, escrevesse para o livro comemorativo do primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*, não um ensaio retoricamente patriótico sobre Deodoro ou Floriano, mas um estudo minucioso e objetivo da arte da renda no Nordeste que, ilustrado, à base de amostras de rendas vindas de Alagoas, por desenhista digno da melhor admiração brasileira – Manoel Bandeira – enriquece aquele livro com páginas verdadeiramente originais de documentação e interpretação da vida regional.

GF afirma o que viria a ser o marco do Movimento Regionalista no início do século XX, quando as publicações já se mostravam versáteis no Brasil. Então *O Livro do Nordeste*, foi o destaque do movimento publicado em comemoração aos cem anos do jornal *Diário de Pernambuco* (DP), em 1925, foi uma compilação ousada que reuniu as mais diferentes opiniões e abordagens artísticas, entre desenhistas, escritores, pensadores e homens do campo.

Foi organizado e idealizado por Gilberto Freyre e apresentava interdisciplinaridade de pensamentos voltados a um objetivo local-regional, com um enorme empenho dos envolvidos. O Movimento pretendia inspirar uma nova organização do Brasil em que, tomando como exemplo, as roupas usadas em veludo, peles, admiradas pelo público à época da transição entre a monarquia e a república, mas nem um pouco cabíveis ao clima do Brasil e principalmente do Nordeste, fossem substituídas como dizia GF “não por modista estrangeira, mas por vestido ou simplesmente túnica costurada pachorrentamente em casa: aos poucos e toda sob medida”. Entre os pontos discutidos e largamente percorridos no livro estavam o urbanismo e a alimentação, argumentados pelos discípulos de GF. Um dos capítulos mais importantes e referidos é o *Vida Social do Nordeste*, parte de sua dissertação de mestrado defendida nos Estados Unidos.

ANTES DE APIUCOS E DE CASA-GRANDE & SENZALA

Gilberto Freyre sociólogo pernambucano, aos quinze anos tornou-se um adolescente prodígio. Um exemplo disso foi quando aos quatorze anos, organizou *O Lábaro*, um

77. FREYRE, 1996, p.27.

jornal da escola onde estudava. Concluiu bacharelado em Ciências e Letras, no Recife; em Artes se formou no Texas, na Baylor University, nos Estados Unidos. Na Columbia University, em Nova Iorque, tornou-se mestre em Ciências Sociais em 1922. Conviveu com a nata intelectual norte-americana. Amy Lowell (poesia), Franz Boas, (antropologia cultural), que foi, segundo GF, quem lhe deu a base para escrever *Casa-Grande & Senzala*. Freyre em 1922, após concluir seus estudos, viaja de Nova Iorque para a Europa acrescentando novas ideias ao repertório de cientista social e ensaísta indo a Paris, Berlim, Munique, Nuremberg, Londres, Oxford e Lisboa. Após cinco anos de ausência, volta à terra natal no final de 1923. Para ele “era como se tudo dependesse de mim e dos de minha geração”⁸⁸.

Segundo GF, “ele voltou e Recife estava pior do que quando ele viajou para os Estados Unidos”. A miséria assolava o sertão pernambucano na década de 1920; em paralelo, a urbanização crescia a olhos vistos, com as transformações ocorridas com o processo de modernização – a cidade se destacava como um dos mais importantes centros políticos e econômicos do país, devido à exportação de açúcar. A população dobrou em número em menos de vinte anos. Acontecia um processo de descaracterização da cidade, para quem via a velocidade do crescimento, que abriu um poço de contradição propício à criação de uma vida cultural rica em discussões. Freyre⁹⁹ registrou: “Perdeu a paisagem aquela seu ar ingenuo dos flagrantos de Koster e de Henderson para adquirir o das modernas photographias de uzinas e avenidas novas”.

Recife se destacava no cinema, com o Ciclo do Recife. Era palco de peças grandiosas de teatro, da alegria do carnaval, dos bondes que invadiam a cidade. Recife de Gilberto Freyre era um dos celeiros mais ousados em termos de produção artística do país e a fotografia não ficava atrás: assumia o posto de segundo lugar em atividade e desenvolvimento.

ULYSSES E GILBERTO FREYRE: IRMÃOS FOTÓGRAFOS, DUPLA PARCERIA COM AÇÚCAR E COM AFETO

Mas quando o autor da *Poétique de l'Espace* escreve ser “necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes da integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”, nós poderíamos retrucar-lhe que foi revelado por um pensador brasileiro cinquenta anos antes dele¹⁰⁰..

Gilberto Freyre se dizia pioneiro no Brasil no uso de fotografias como fonte primária de pesquisa e segundo ele, se utilizou dessas fontes como esteio de pesquisa para muitos de seus livros. Estimulou grupos dos quais foi professor, que em seus trabalhos de campo partissem de uma observação de sua própria família, das ruas e dos bairros¹¹¹.

8. FREYRE, 2006, p.31

9. FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979, p.75

10. FONSECA, Edson Nery. *Op. cit.*, p. 207

11. FREYRE, Gilberto. *Tempo morto... Op. cit.* 2006.

Freyre e seu irmão, Ulysses, que por um longo período da vida, conviveram na mesma casa – a casa do Carrapicho –, até antes de Gilberto se casar, faziam todos os domingos passeios de bicicleta e dessa maneira acrescentaram o ato fotográfico em sua rotina, com a intenção, como já foi dito aqui, de fixar em imagem o que iria provavelmente ser demolido pela modernidade urbanística. De maneira inevitável, este tipo de ação oferecia a oportunidade dos irmãos Freyre ficarem mais tempo juntos, de passearem pela cidade de modo nostálgico, além de pensarem e discutirem juntos. O que parecia era que a memória afetiva, estimulada pelo ato fotográfico era fundamental na busca por uma documentação mais criteriosa e com mais detalhes, que descrevesse a casa pernambucana não somente no seu interior como também no exterior, em suas ruas, arquitetura, mobiliário, transeuntes. Sua casa, Recife, Pernambuco¹² nos escreve que:

Lembro, porém, que existe na obra de Gilberto Freyre, além deste espaço genérico a que acabamos de aludir – o ecológico-tropical –, um espaço específico no qual o ser do homem se plenifica, isto é, a casa. [...] Está aí realmente uma das ideias-forças da obra de Gilberto Freyre e, por isso, ele sempre volta a insistir na importância da casa, como, ainda recentemente, ao falar de um novo e fascinante campo de estudos – o da sociofotografia – reafirmou ter sido nos interiores domésticos, “*mais do que em campos de batalha e praças públicas*” que o Brasil nasceu [...].

Em seu livro *Tempo morto e outros tempos*, Freyre aborda em mais de uma passagem seu objetivo de fotografar Recife e Olinda e o fato de fazê-lo de bicicleta junto com seu irmão Ulysses. Freyre tinha acabado de chegar da Europa. A bicicleta (imagem 3) que eles usavam era uma britânica, a *Raleigh*.

12. FONSECA, Edson Nery. *Op. cit.*, p. 207.



Imagem 3. Gilberto Freyre em sua bicicleta-por Ulysses Freyre.

O próprio Gilberto Freyre¹³ relata:

Recife, 1924. De bicicleta venho fazendo meu field-work de estudante de Boas (antropologia) e de Giddings e Thomas (sociologia), desde que continuo estudante desses velhos mestres. Que continuo a estudar. Venho colhendo muita nota de possível interesse sociológico e antropológico sobre a vida da gente das mucambarias do Recife. Sobre a gente adulta e sobre a criança, pois continuo com a ideia de uma “história da vida de menino” no Brasil que venha dos primeiros tempos coloniais (cartas jesuíticas, relações, diários de viajantes) aos dias atuais. Ulysses continua nos dias de domingo a acompanhar-me em excursões e a auxiliar-me na parte de documentação fotográfica. Já estamos com uma boa coleção de tipos de mestiços de vários bairros (São José, etc.) e de subúrbios (Santa Ana, Morro da Conceição, etc.). Com Paranhos, vou estendendo este *field-work* ao interior: velhos engenhos e povoações típicas, onde ainda se pode encontrar a gente rural mais pura em sua cultura. Uma cultura em grande parte folclórica.

Ulysses tinha viajado aos Estados Unidos antes do que ele. Sempre foi um exemplo para GF, pela sua inteligência e dedicação aos livros. Porém, não tinha as mesmas desenvoltura social e articulação política com as pessoas que o sociólogo. Na Fundação Gilberto Freyre, em 27 cartas pesquisadas, o que se pode perceber é a recorrente ajuda de Gilberto a Ulysses, para que o irmão fosse admitido em alguma função que lhe desse sustento e principalmente inclusão intelectual. Era tido, segundo sua filha Carmem, como um homem liberal e muito afetuoso com a família. Ela, quando adolescente, ganhou de presente de aniversário uma bicicleta. A marca era *Raleigh*, a mesma que seu tio padrinho usava em passeios.

No artigo citado mais acima “Meu irmão Ulysses”, publicado em homenagem ao irmão, GF afirma que Ulysses foi contratado (indicado por GF) anos depois pelo SPHAN, atual Iphan para fotografar o patrimônio público com o fim de fazer imagens bem parecidas com as que ele havia produzido antes, durante as excursões que fizeram juntos. Muito desse acervo foi preservado, cuidado e separado pela esposa do sociólogo, dona Magdalena Freyre, durante vários anos em álbuns arejados, de certa forma de muita umidade, que ela guardava com carinho e cuidado, o que possibilitou uma considerável conservação do material.

Vale ressaltar que parcerias de trabalho mundialmente desconhecidas (porque um artista somente se destacava), foram vistas em duplas artísticas que se formavam, e um dos indivíduos se sobressaía e outro se resguardava, seja por opção, seja por imposição autoritária de um lado a respeito de seus trabalhos e criações, seja por acordos entre os participantes, seja porque um dos componentes da dupla era mulher.

Elege-se aqui uma parceria de irmandade, que parece ter resultado num trabalho antropológico artístico além do esperado, com Gilberto Freyre se destacando na concepção de suas obras, mas escondendo o seu nome no “olhar fotográfico” da dupla.

13. FREYRE, Gilberto. *Tempo morto... op. cit.*, 2006, p.76

Enquanto seu irmão Ulysses fotografando, parecia que servia e criava imagens muito importantes para o trabalho de campo de GF, sem ganhar destaque em seu nome durante e depois da documentação fotográfica. Chadwick e Courtivron¹⁴ escrevem:

O descaso em relação a Claudel foi extremo. Durante muito tempo, a maioria de suas obras – do que restou delas – permaneceu em coleções particulares, sem ser catalogada. Os raros vestígios de sua produção se dispersaram, quando não se perderam, enquanto Rodin reunia todas as informações a respeito de si mesmo e as passava diretamente a uma instituição com uma equipe especializada permanente.

Por esse motivo, torna-se importante na análise para entendimento do percurso artístico de quem mais se divulgou a público e para o desabrochar de quem ou apareceu pouco ou nunca deu sua cara ao mundo e viveu incógnito.

O ACERVO FOTOGRÁFICO DE GILBERTO FREYRE

Pouco ainda se sabe sobre a fotografia seja ela profissional seja amadora, seja documental como instrumento de pesquisa em Pernambuco, como foi utilizada e concebida seja por antropólogos e ou sociólogos ou ainda geógrafos ou por artistas no início do século XX. No ano de 2012 a historiadora pernambucana Fabiana Bruce da Silva, publicou o livro *O álbum de Berzin*, que narra sua pesquisa em torno do fotógrafo francês Alexandre Berzin, que se mudou para Pernambuco na década de 1940 e por lá ficou durante cinquenta anos. Coincidentemente, este fotógrafo foi por muito tempo o laboratorista de Ulysses Freyre em épocas posteriores à documentação realizada por ele sobre Recife e Olinda. O amor à cidade é um dos motes dos textos publicados pelo irmão de Ulysses no *Diário de Pernambuco* e sua obra parece ter emergido muito deste habitar com amor, sob detalhes e idiossincrasias do lugar.

O acervo fotográfico de Gilberto Freyre ainda não foi pesquisado e estudado como fonte primária ou objeto principal de análise, o que confere uma significativa oportunidade de abertura, à difusão e à divulgação deste material, enriquecendo os estudos sobre o patrimônio histórico e colaborando para a possível identificação de data, fotógrafo, lugar e outros detalhes que possam ser encontrados em outras fontes de pesquisa como cartas e obras, anexadas durante a pesquisa ao banco de dados da FGF sobre as fotografias existentes do período. Atualmente, as coleções mais conhecidas e pesquisadas em Pernambuco são as de Francisco Rodrigues, Benício Dias e Lula Cardoso Ayres,

14. CHADWICK, Whitney e COURTIVRON, Isabelle de. *Amor & arte: duplas amorosas e criatividade artística*. Ana Luisa Borges (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 6

acondicionadas na Fundação Joaquim Nabuco, em Apipucos, Recife, Pernambuco, mais precisamente ao lado da casa museu da Fundação Gilberto Freyre.

Apresentar um Gilberto Freyre pouco conhecido, ligado às imagens acredita-se ser de grande valia para o entendimento sobre ele e a respeito da época em que viveu, a qual antecede suas grandes obras, para enfim colaborar com os estudos relacionados ao início da construção de seu pensamento social, de como foi construído seu repertório no período ente 1923 e 1925, quando se dá a sua necessidade programada e pragmática de documentar cidades como Recife, Olinda e Jaboatão – que ele fez junto com o irmão Ulysses, responsável pelos registros, mas provavelmente guiado e com seu olhar dirigido por GF.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*; estabelecimento de texto, introdução de notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. ed. Recife: Editora Universitária, 1996.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre dos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Souza. *A década de 20 em Pernambuco: uma interpretação*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

BURKE, Peter & BURKE, Maria Lúcia. *Repensando os trópicos: um retrato intelectual de Gilberto Freyre*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. São Paulo: Unicamp, 2003.

CARVALHO, Vânia Carneiro de & LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo, Mercado de Letras, 1997.

CHACON, Vamireh. *A luz do norte: o Nordeste na história das ideias do Brasil*. Recife: Fundaj/ Massangana, 1989.

CHADWICK, Whitney & COURTTIVRON, Isabelle de. *Amor & arte: duplas amorosas e criatividade artística*. Ana Luisa Borges (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

COSTA, Helouise. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

FONSECA, Edson Nery. *Em torno de Gilberto Freyre: ensaios e conferências*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.

_____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. 14.ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade 1915-1930*. São Paulo: Global, 2006.

_____. *O velho Félix e suas memórias de um Cavalcanti: obras reunidas de Gilberto Freyre*. Prefácio de Lourival Fontes. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959.

_____. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade de Olinda*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

_____. Por uma sociofotografia. In: *O retrato brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues-1840-1920*. Textos de Gilberto Freyre, Fernando Ponce de Leon, Pedro Vasquez. Rio de Janeiro: Funarte/Recife: Fundaj, 1983, pp. 15-26.

_____. Meu irmão Ulysses. *Diário de Pernambuco*. Recife, 7 jan. 1962.

_____. Gilberto. Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

KOCH-Grünberg, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

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

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LARRETA, Enrique Rodriguez. *Gilberto Freyre: uma biografia cultural; a formação de um intelectual brasileiro. 1900-1936*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.

LIRA, José C. Tavares. *Mocambo e cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*. Tese de doutorado, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1996.

MAUAD, Ana Maria. Através da Imagem: Fotografia e História. In: Tempo. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. V.1, n. 2, dez, 1996. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. pp 73-98.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os paradoxos da memória social. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Org.). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. 1. ed. São Paulo: Edições SESC/SP/2007, v., pp. 13-33.

_____. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003

PEREGRINO, Nadja & MAGALHÃES, Ângela. O regionalismo nordestino e suas marcas na fotografia brasileira. In: Fotografia. *Revista do Iphan*, n. 27, 1998, pp. 209-229.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

O circuito comunitário da Festa do Divino em Brotas de Macaúbas, Bahia: uma experiência etnográfica¹

Thiago Marcelo Mendes

Mestrando pelo programa Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Bolsista Capes.

RESUMO

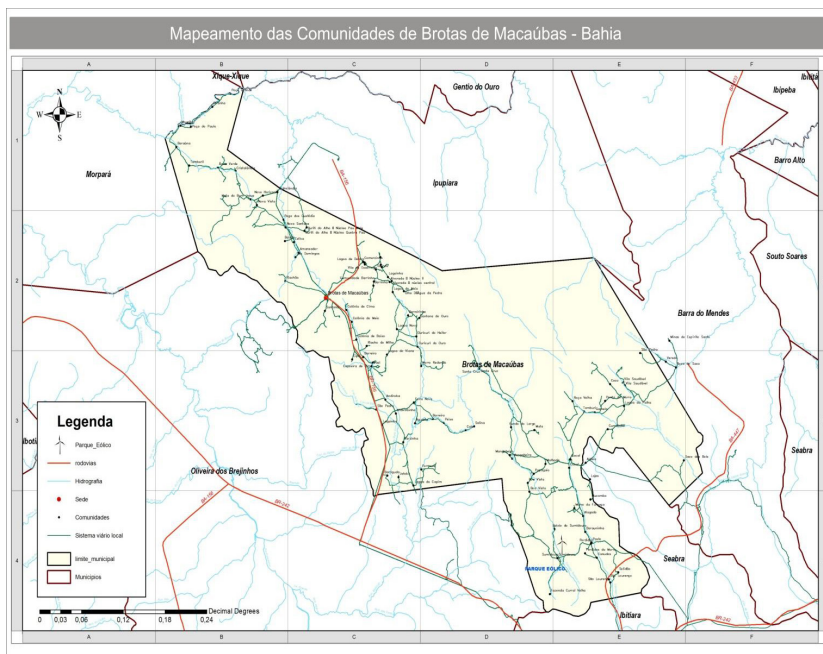
O presente ensaio é resultado das pesquisas de campo sobre a festa do Divino em Brotas de Macaúbas, no sertão baiano, realizadas em 2011 e 2014. Nesse movimento etnográfico, as questões espaciais e de mobilidade da festa por meio das visitas durante cinquenta dias indicaram elementos importantes para nossa pesquisa. Destacamos a ideia de circuito comunitário, que são os locais por onde a festa percorre anualmente. Suas conexões, linhas, improvisos e mudanças, bem como os mecanismos utilizados na escolha e exclusão das comunidades serão os temas que abordaremos no diálogo a seguir. Palavras-chave: festa; circuito comunitário; mobilidade.

1. Trabalho apresentado no I Encontro de Pós-graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2014.

O acontecimento de grande magnitude e mais duradouro no município de Brotas Macaúbas é a festa do Divino Espírito Santo. Supera o carnaval brotense, a festa da padroeira da cidade, das (os) padroeiras (os) das comunidades e dos reisados² (com alcance mais regionalizado). A festa do Divino³ consegue mobilizar e envolver um bom número de agentes, participantes e comunidades⁴ durante cinquenta dias – do domingo de Páscoa ao domingo de Pentecostes, onde ocorrem as visitas da bandeira e da comitiva, formada geralmente pelos tocadores e imperador(a), de casa em casa e de comunidade em comunidade.

Anualmente é feito um roteiro de visitas da bandeira do Divino, onde constam as comunidades que receberão a festa. Ele expressa algumas logísticas e organizações referentes às divisões de trabalho dos grupos de tocadores (geralmente dois ou três grupos) por região, locais de pousos, alimentação e a ordem de visitas.

2. No ano de 2011 tivemos a oportunidade de coordenar um extenso trabalho de campo onde mapeamos as manifestações culturais, materiais e estruturais das comunidades e da sede do município de Brotas de Macaúbas. Registramos as festas de padroeiras (os) das comunidades, dos reisados, tocadores, cantadores, trançadeiras, benzedoras, engenhos artesanais de cachaça e rapadura, garimpo de cristais, produção familiar e comunitária das casas de farinha, grupos de mulheres, feiras, criação do bode solto (Comunidades de Fundos de Pasto), desmatamentos ilegais, sítios de pinturas de artes rupestres, nascentes, aparelhos (associações, escolas, postos de saúde, capelas etc.), assim como os conflitos sociais, os preconceitos raciais, interesses políticos e rupturas sociais observadas em cada comunidade ou grupo pesquisado. O estudo completo foi entregue ao Iphan (7ª Superintendência de Salvador) e Desenvix – Parque Eólico da Bahia. Foi o primeiro do gênero a reunir informações e localizações das diversas comunidades do município, que totalizam uma média de cem comunidades rurais, mais a cidade de Brotas.
3. Não foram encontrados registros da imprensa baiana sobre os festejos do Divino em Brotas nos arquivos do Instituto Geográfico Histórico da Bahia, em Salvador, por conta do trabalho de campo realizado em 2011, assim como são praticamente inexistentes estudos acadêmicos sobre a festa. Ainda faremos neste ano uma última busca de documentos e textos sobre a festa do Divino e ocupação de algumas áreas da Chapada Diamantina nos acervos do Instituto.
4. O uso do termo comunidade está de acordo com a própria designação dos seus moradores. Identificam-se como sendo moradores de comunidades. Existe uma diferenciação principalmente da prefeitura, entre povoados (comunidades menores) e comunidades (maiores, que possuem escolas, mercados, feiras e postos de saúde, atraindo moradores de comunidades menores). Setenta por cento da população de Brotas vive nessas localidades rurais, com diferentes formações histórico-sociais.



Mapa 1 – Brotas de macaúbas: Área: 2.240 km² / População: 10.717 habitantes (70% reside na zona rural) / Densidade Demográfica: 4,78 hab/km² / Bioma: caatinga / Distritos: Brotas, Mata do Bom Jesus, Cocal, Ouricuri do Ouro e Vila Saudável. Organização das localizações das comunidades com GPS: Thiago Mendes. Elaboração cartográfica: Luiz Melo, Salvador, 2012. Fonte: acervo do pesquisador

De acordo com nossas observações de campo em 2011 e 2014, a feita dos roteiros e da festa sofre diversas influências, principalmente de três esferas de poder e interesse: socioeconômico – imperadores e comunidades; religiosa – diocese da Barra do Rio São Francisco, padre, conselho paroquial e comunidades; político-administrativa – prefeitura, vereadores e associações.

Comunidades com grande número de moradores, como Mata do Bom Jesus, Cocal, Nova Santana, Feira Nova, Alvorada e Lagoa de Dentro⁵, são sempre visitadas, e é comum

5. A comunidade de Lagoa de Dentro foi uma grande produtora de tabaco e muitos moradores que eram tropeiros foram imperadores do Divino. Para alguns, a origem migratória da festa em Brotas surgiu do contato desses tropeiros por meio do abastecimento de mineradores oriundos do Tejuco, através da formação de uma comunidade chamada Minas do Espírito Santo, hoje pertencente ao município de Barra do Mendes. Também em Lagoa de Dentro as cantorias se dividem habitualmente entre o domingo e a segunda: no domingo canta-se no núcleo mais denso, com famílias de descendência portuguesa e na segunda no núcleo menor, com famílias oriundas de escravos africanos. Também é a única comunidade que possui duas igrejas:

durante os festejos, a presença de políticos e clérigos. Comunidades menores e distantes da sede entram numa espécie de rodízio, como as comunidades da região do Cocal⁶, Serra Negra, Paramirim, Baixio e Brundué⁷. Nesses locais, a comitiva permanece por uma semana e quase sempre os tocadores são os encarregados das visitas definidas pelo roteiro. Portanto, é uma festa que define e produz espacialidades, como também é influenciada por elas.



Foto 1 - Cortejo da visitação da bandeira na comunidade de Alvorada, 2011. Fonte: acervo do pesquisador.

a dos brancos e a dos negros. Atualmente os dois grupos historicamente segregados se visitam, convivem e se respeitam nesses espaços, construídas uma ao lado da outra. Mas o histórico de preconceitos e segregação racial são fatores constituintes dessa comunidade, pois os grupos não realizam trocas matrimoniais entre eles.

6. Muitos grupos de reisados do município do Brotas pertencem à região do Cocal, numa alusão à comunidade maior, de nome Cocal, que possui comércio, escolas e feira aos sábados, servindo de referência para os moradores das comunidades menores. Em relação à sede, são as comunidades mais distantes visitadas pela festa do Divino. Também é a única região onde observamos a oferta das chamadas *sobras*, que são donativos em alimentos, bebidas, animais etc., atitude muito comum entre moradores e grupos de reisados da região. Nesses locais, os tocadores também são chamados de *bandeiristas* por alguns moradores. Essas comunidades de Brotas fazem divisa com os municípios de Seabra e Barra do Mendes.
7. As comunidades de Serra Negra, Paramirim e Brundués pertencem aos municípios vizinhos Oliveira dos Brejinhos, Ipupiara e Morpará.

Os roteiros⁸ e prestações de contas que conseguimos em 2014 foram fornecidos pelo padre Joel⁹, atual pároco do município. Eles nasceram de uma proposta do então padre Evando¹⁰, no final dos anos de 1990, em que determinou que 75% dos recursos arrecadados com as esmoladas da festa deveriam ser repassados à paróquia. Segundo ele, a medida era para tentar coibir excessos e desvios de dinheiro da festa por parte dos imperadores. Para outros, esse ato é mais uma interferência da Igreja católica nos festejos que têm sua própria dinâmica e autonomia.

Importante para nós, com a aquisição desses documentos, é que conseguimos dimensionar o peso econômico de cada comunidade na arrecadação das esmoladas. Além da presença da bandeira em seu território, pois a bandeira do Divino é o único evento que circula entre as comunidades, o peso econômico, político e religioso também são fatores de legitimações e exclusões entre elas. Verificamos aí uma relação da Festa vinculada à *questão do espaço/poder*, e, conseqüentemente a essa disputa, ocorre a *definição do lugar festivo*¹¹.



Foto 2: Tocadores e bandeira em movimento . Da direita para a esquerda: Rita (com a bandeira, representante do imperador na região do Cocal) Benjamim (pandeiro 1), Noé (sanfona), Damião (pandeiro 2, morador da comunidade e reiseiro) e Naldo (zabumba). Comunidade de Boca das Palmeiras, 2011. Fonte: acervo do pesquisador.

8. Roteiros e prestações de contas de 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2007, 2011 (acompanhado integralmente pelo pesquisador), 2013 e 2014 (acompanhado parcialmente).
9. Padre Joel na época em que cedeu os documentos para esta pesquisa pensava em se candidatar a imperador da festa. Ao final da festa de 2014 ele foi sorteado como imperador da festa do Divino de 2015. Comentou comigo que pensava em redefinir o roteiro e cantar somente em comunidades pertencentes a Brotas, além de querer *controlar* mais os excessos do consumo de cachaça, popular entre os moradores e também consumida durante as cantorias.
10. Pe. Edvando foi o primeiro padre a ser sorteado para imperador do Divino, ano de 2011.
11. FERREIRA, L. F. O lugar festivo – a festa como essência espaço-temporal do lugar. *Espaço e cultura*, UERJ, RJ, n. 15, pp. 7-21, jan.-jun. 2003, p. 7.

O Divino caracteriza-se como uma festa móvel, itinerante, *que chega* até as casas dos moradores das comunidades e da sede. Portanto, é a *festa que chega*, e não as pessoas que se dirigem até ela. A *marcha*¹² ou o *deslocamento* originados pela festa ajuda a romper isolamentos espaciais e sociais, pois entre a população brotense tem-se a ideia de que a bandeira do Divino tem a potência e o poder de ir aonde ninguém vai, ou ninguém chega, levando a festa e pedindo esmolas em casas, comércios, capelas, comunidades, delegacia de polícia, escolas, fórum, câmara municipal, visita a enfermos e excluídos da sociedade no seu cotidiano como doentes mentais, presos¹³ etc.

Todos podem desempenhar o papel de anfitrião nesses encontros, fortalecendo o ato da visitação, ou *prestar visitas*¹⁴. *Todo mundo entra na casa de todo mundo*, como já ouvi diversas vezes; *as portas se abrem a todos*, diriam outros; *rico visita pobre e pobre visita rico*, mais alguns. Poesia à parte, a festa não ocorre de forma homogênea, da unidade menor, que seria a casa visitada, ou a maior, a comunidade onde ela se dá.

Surgem assim, duas características interessantes para a nossa análise: a mobilidade da festa, que tem como locomotiva a bandeira e os tocadores, e a outra, que é o estabelecimento de um circuito comunitário produzido pelo roteiro de visitas anuais da bandeira, onde são *a priori*, definidos os pontos fixos (comunidades que sempre constam) e os pontos móveis (comunidades que entram no rodízio), definindo assim o cronograma das visitas. Também é importante registrar que a bandeira costuma percorrer inúmeras comunidades de municípios vizinhos, não se limitando apenas a Brotas¹⁵.

Numa alusão à definição de circuito, Magnani observa que

O *circuito* passa, assim, a abrigar diversas classes de atores, inclui os espaços onde ocorrem suas práticas e se pauta pelo calendário de sua realização. Não se trata apenas de identificar pessoas, objetos, locais, estilos e marcas que estão em relação por compartilharem determinados interesses, valores, práticas: **o que torna vivo o circuito é a movimentação dos atores**, que pode ser apreciada, por exemplo, nos eventos, celebrações, rituais coletivos etc..¹⁶ (grifo nosso)

12. DaMatta, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
13. Acompanhamos a cantoria na delegacia municipal em 2011 e os presos ficaram todos próximos à entrada da cela, no momento das cantorias, enquanto que na sala que dá acesso ao pátio ficaram o delegado e demais policiais. Na comunidade de Água Verde, presenciamos um homem que sofria de distúrbios mentais e vivia isolado do convívio social numa espécie de quarto emparedado, onde havia apenas uma abertura de concreto por onde ele recebia os cumprimentos dos participantes da bandeira.
14. COUTO, M. E *se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
15. Comunidades pertencentes aos municípios de Brejinhos de Serra Negra, Morpará, Ipupiara, Seabra e Barra do Mendes.
16. MAGANANI, J. G. C. O circuito: proposta de delimitação da categoria, *Ponto Urbe*, ano 15, NAU-USP, 2014, p.4.

Podemos então, pensar nosso estudo propondo o seguinte modelo analítico-descritivo:

a) *existência de um circuito comunitário*: comunidades que serão visitadas pela bandeira;

b) *pontos de transmissão*: comunidade específica ou casa, visitada em determinado dia;

c) *linhas de transmissão, por onde corre a eletricidade da festa*: bandeira e tocadores – a folia¹⁷ da festa;

d) *mensagem*: festa do Divino, visita do santo em sua morada.

A variação em qualquer ponto de transmissão não impede a existência da circulação da mensagem e a existência do circuito. Ele depende da eletricidade da festa, os tocadores e a bandeira, sua locomotiva vital.

Observamos também novos paradoxos criados pelo circuito comunitário: de certo modo, a festa atua contra a fragmentação e isolamento comunitário e individual (visita todas as casas, comunidades, presos, enfermos etc.), mas, por outro lado, legitima as comunidades visitadas e “exclui” as que ficam fora do roteiro.

Para os moradores em geral, o imprescindível ritualmente é a presença da bandeira e dos tocadores, apesar de o imperador também ser homenageado quando presente. Mas sem a ladainha das esmolas, que causa emoção nos anfitriões que empunham a bandeira no centro da casa, e o vistoso forró dançado incansavelmente, onde os presentes são “abençoados” pela presença da bandeira vermelha com a pomba branca, a festa não se realiza, ela não se completa.

17. Em nenhum momento o termo *folia* foi utilizado pelos moradores das comunidades, tocadores e imperador para se referir à comitiva (bandeira e tocadores).



Foto 3: Depois da ladainha das esmolos acontece o forró. Casa de dona Lourdes (com a bandeira), comunidade de Nova Santana, ano de 2011. Fonte: acervo do pesquisador.

Assim, a festa apresenta-se atualmente com esses elementos vitais, que são os tocadores¹⁸ e a bandeira, numa condição de *unidade elementar ou núcleo duro*¹⁹, acrescidos da oferta e partilha de alimentos e bebidas²⁰. Comemora-se o santo naquele dia e as atividades comunitárias são suspensas devido à presença da bandeira na comunidade.

Nesse dia de festa os moradores vão se juntando, alguns outros vêm de comunidades vizinhas e acabam dividindo as atividades e participações, que vão da tocaria ao almoço coletivo em suas casas.

18. Grupo composto geralmente por sanfoneiro (Noé é o mais velho a participar da festa como sanfoneiro, completando 55 anos de andanças com a bandeira), zabumbeiro, pandeirista e tocador de triângulo. O trabalho é pago com o dinheiro das esmolos e equivale a um dia de trabalho na roça, R\$35,00 (ano de 2014) para tocador e R\$70,00 para sanfoneiro. A festa acaba representando uma possibilidade de ganho extra para eles, geralmente pequenos agricultores, de baixa renda e semianalfabetos.
19. Cf. MENDES, T. M. Festa do Divino Espírito Santo: música e devoção no sertão baiano. In: Encontro Internacional de Música e Mídia, 9º, 2013, ECA-USP, *Anais*, São Paulo, 2013, pp. 236-253.
20. Publicamos dois artigos que foram reflexões embrionárias da pesquisa: um trata do caráter musical da festa, marcada pela ladainha das esmolos e pelo forró, e outro que aborda a oferta das *sobras*, que são doações de alimentos, bebidas, animais etc., aos tocadores. As referências bibliográficas completas dos artigos encontram-se na bibliografia utilizada.

Geralmente nesses encontros, observamos que as *relações solidárias de trocas camponesa*²¹ acontecem de forma amistosa, fortalecendo e renovando os laços sociais através da uma *velha generosidade da troca*²², e da “*ideia de que o alimento é coisa para distribuir*”²³. O maior exemplo material dessas diversas trocas e reciprocidades são as sobras²⁴, donativos de alimentos, bebidas e animais ofertados pelos moradores de algumas comunidades aos tocadores.

Se o movimento é a vitalidade da festa e do circuito, podemos acrescentar que para Ingold²⁵, o circuito são “linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas”, formando “um emaranhado de coisas [...] não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e desenvolvimento.”²⁶. Se considerarmos as comunidades e casas como *pontos* do circuito que recebem a bandeira, as *linhas transmissão* constituem-se em espaço etnográfico privilegiado de percepção da festa, onde estar presente e participar desta mobilidade, desse fluxo festivo-religioso junto da comitiva do Divino, e dos tocadores principalmente, é que poderá determinar e revelar em última instância os sentidos da festa, das práticas que a envolvem e possíveis alteridades de pensamento. Percepção e ação. Em suma, para o autor, a linha é onde a *vida se faz* e acontece. “

[...] Indeed the line, like life, has no end. As in life, what matter is not the final destination, but all the interesting things that occur along the way. 27.

A itinerância da bandeira possibilita e requer improvisações, conforme algumas situações corriqueiras observadas durante os deslocamentos, como *entrar no mato, tocar mais uma música, pegar jurema, paquerar, descansar na sombra dum pé de pau* (árvore), *fumar, quebrar uma* (beber cachaça), rir, debochar, discutir, decidir se canta ou não canta num local, relativizar o tempo, mandar avisos e outros tantos.

Dialogando também com Deleuze e Guatarri²⁸, a capacidade de improvisar é “juntar-se ao mundo, misturar-se a ele. Nos aventuramos para fora de casa através da

21. Ver BRANDÃO, C. R. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*, Petrópolis: Vozes, 1981.

22. DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

23. LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 86)

24. Conforme nota 6.

25. INGOLD, T. *Lines: a brief history*. New York: London Routledge, Volume 1, 2007, p. 104.

26. INGOLD, 2012, p. 27, grifo do autor

27. Idem, p. 170.

28. Cf. Deleuze e Guatarri (*apud*, INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta a vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37, Porto Alegre: UFRGS, 2012, p.38.

linha de uma melodia". Nesse sentido, a vida se desenrola ao longo dessas "linhas-fios" de Ingold²⁹, ou "linhas de fuga" e "de devir" para Deleuze e Guatarri³⁰.

Entretanto, para além dos procedimentos rituais e das relações socioespaciais que se estabelecem a partir da festa, pretendemos designar como característica desse *circuito aberto* ou *ambiente rizomático* o conceito de malha (*mashwork*) de Ingold³¹, como algo que ganha substância através de "linhas entrelaçadas", diferente do conceito de rede (*network*), ou *circuito fechado* ou *programado*, onde veríamos apenas os pontos interconectados, como comunidade A ou casa A, comunidade B ou casa B, e assim por diante, perdendo do ponto de vista analítico o "emaranhado" de linhas e de relações que se cruzam, não uniformes como uma reta ou ligação direta, mais propícia à ideia de rede. Para o autor, a distinção "entre as linhas de fluxo da malha e as linhas de conexão da rede é crucial"³².

Deleuze e Guatarri desenvolvem o modelo epistemológico de *rizoma*, que também é composto por linhas. Ele liga um "ponto qualquer a outro ponto qualquer", não podendo ser "justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de uma estrutura profunda"³³. De certo modo, o modelo do rizoma permite observarmos as multiplicidades da festa e a importância do movimento para a sua criação e vitalidade, em vez de reduzi-la a uma estrutura rígida, com maior fixidez.

Este circuito de ambiente rizomático tem uma maior abertura à informalidade e improvisos, é descontraído e festivo, com mobilidade e vitalidade própria. Já o circuito que designamos de programado é mais rígido e formal, atende mais a uma lógica econômica, religiosa e política. Daí sua importância para entendermos os processos que estão inseridos na construção do circuito, como também suas *linhas desviantes*, tão importantes para o momento "máximo" de realização da festa, quando acontecem as cantorias.

Praticamente nada no Divino de Brotas é estático ou meramente contemplativo, pois a festa apresenta-se em constante movimento e ação ritual, relacionando-se com diferentes tipos de devires. Assim, neste sentido,

Oposto a uma estrutura, que se difere por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também de linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza.³⁴

29. INGOLD, T., *Op. cit.*, 2012,

30. DELEUZE, G e GUATARRI, F. *Mil Platôs*. Tradução: Aurélio Guerra Neto *et al*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

31. INGOLD, T. *Op. cit.*, 2012.

32. *Idem*, p. 40.

33. DELEUZE, G, e GUATARRI, F. *Mil Platôs*. Tradução: Aurélio Guerra Neto *et al*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 21.

34. *Idem*, p. 32.

Diante dos elementos citados, acreditamos que o conceito de *malha*³⁵ de Ingold e o modelo *rizomático* de Deleuze e Guatarri são adequados para uma compreensão mais substancial das espacialidades e das relações sociais que envolvem a itinerância da festa pelo município, tal como ela se apresenta.

Por fim, podemos apontar a existência de inúmeras zonas e espaços de intercambiabilidades entre circuito programado e rizomático (ao contrário de uma relação dicotômica), intersecções, dependências, ciclos anuais e fluxos constantes, pois atualmente a malha da festa do Divino “vaza” de Brotas para comunidades de outros municípios e lugares distantes durante cinquenta dias, a cada ano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, C. R. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

_____. *Memórias do Sagrado: estudos de religião e ritual*. 1985. Disponível em http://sitiodarosadosventos.com.br/livro/images/stories/anexos/memoria_sagrado.pdf

COUTO, M. E *se Obama fosse africano?: e outras interinvenções*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011

DaMatta, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira. *Revista Sexta-Feira: antropologia, artes e humanidades*. Festas, n. 2, ano 2, São Paulo, Pletora Ltda, 1998.

DELEUZE, G & GUATARRI, F. *Mil Platôs*. Tradução: Aurélio Guerra Neto *et al*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *O que é filosofia?* São Paulo, Editora 34, 1992.

FERREIRA, L. F. O lugar festivo – a festa como essência espaço-temporal do lugar. *Espaço e cultura*, UERJ, RJ, n. 15, pp. 7-21, jan.-jun. 2003.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta a vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37, Porto Alegre: UFRGS, 2012.

_____. *Lines: a brief history*. New York: London Routledge, 2007.


35. Sabemos que é mais adequado como metodologia, mas usamos também como conceito analítico da festa.

LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

MAGANANI, J. G. C. O circuito: proposta de delimitação da categoria *Ponto Urbe*, ano 15, NAU-USP, 2014.

MENDES, T. M. Festa do Divino Espírito Santo: música e devoção no sertão baiano. In: Encontro Internacional de Música e Mídia, 9º, 2013, ECA-USP, *Anais*, São Paulo, 2013, pp. 236-253

_____. Bandeira do Divino: religião e festa nas comunidades de Brotas de Macaúbas, Bahia. In: Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina, XVII, 2013, UFRGS, *Anais*, Porto Alegre, 2013.



Desde 2009, o programa de pós-graduação do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo — Culturas e Identidades Brasileiras — vem testemunhando um crescimento notável de seu corpo discente, resultando em pesquisas originais com inegável contribuição para os estudos brasileiros. Como decorrência lógica desse processo de amadurecimento, em dezembro de 2014 a Comissão de Pós-Graduação e a representação dos alunos de pós-graduação conceberam a realização do I Encontro de Pós-Graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros.

O objetivo do encontro foi estimular o debate e a troca de experiências de pesquisadores a partir de um enfoque interdisciplinar. As mesas de apresentação de trabalhos congregaram os discentes do programa de modo a contemplar a diversidade de formações, a variedade de objetos de pesquisa, assim como de metodologias utilizadas em suas investigações. O Encontro contou com a participação de 31 alunos, incluindo os já titulados, que expuseram os seus trabalhos, além de professores do Instituto e convidados externos, os quais atuaram na mediação e na discussão dos projetos e dos resultados das pesquisas.

As mesas foram organizadas a partir de grandes temas e dos recortes históricos assinalados pelas pesquisas em andamento. No total, os trabalhos congregaram-se em oito eixos, os quais podem servir de indicadores acerca dos interesses e questões que têm sido predominantes nas pesquisas em desenvolvimento pelo programa nesse momento, a saber: 1) Arte e literatura no Brasil entre finais do XIX e inícios do XX; 2) Controvérsias do Urbano; 3) Olhares múltiplos sobre Mário de Andrade; 4) Arte e Cultura em tempos de ditadura e redemocratização; 5) Cultura e Poder em Tempos de Estado Novo; 6) Imagens do Brasil: construção do Estado e da Nação; 7) Saberes Populares; 8) Visões sobre o Nordeste.