

JOSNEI DI CARLO · PEDRO ERNESTO  
FREITAS LIMA · GUSTAVO BONIN · EDITE  
GALOTE CARRANZA · GABRIEL DOS  
SANTOS LIMA · CAIRO DE SOUZA  
BARBOSA · BENEDETTA BISOL · MARIA  
CRISTINA DADALTO · PATRICIA PEREIRA  
PAVESI · ABILIO GUERRA · PATRICIA  
CECILIA GONSALES · VALTER CESAR  
PINHEIRO · HUGO QUINTA · WILTON  
CARLOS LIMA DA SILVA · SERGIO RICAR-  
DO RETROZ · ELISABETE MARIN RIBAS ·  
LAURA ESCOREL

revista



REVISTA DO  
**INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
BRASILEIROS**

N.º 76 / AGO. 2020





Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza na sala de estar da residência do casal. São Paulo, SP, BRA, [entre 2002 e 2006]

Fotógrafo: Bob Wolfenson

Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-FA0366



Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza em viagem aos Estados Unidos, [abril de 1968]  
Fotógrafo: João Gilberto Prado Pereira de Oliveira  
Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-F005-005



Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza em viagem aos Estados Unidos, [abril de 1968]  
Fotógrafo: João Gilberto Prado Pereira de Oliveira  
Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-F005-006



Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza em viagem aos Estados Unidos, [abril de 1968]

Fotógrafo: João Gilberto Prado Pereira de Oliveira

Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-F005-010



Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza em viagem aos Estados Unidos,  
[abril de 1968]

Fotógrafo: João Gilberto Prado Pereira de Oliveira

Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-F005-007



Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza com a neta Dora de Campos Vergueiro no colo.

Rio de Janeiro, RJ, [1/1978]

Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, , código de referência AC-F054-003



Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e a neta Dora de Campos Vergueiro.

Rio de Janeiro, RJ, BRA, [1/1978]

Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-F054-004



Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, 29/12/1993  
Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-F094-002



Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, [12/1996]  
Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-F101-002



Gilda de Mello e Souza, com a bisneta Catarina no colo, e Antonio Candido, no apartamento do casal, São Paulo, SP, BRA, [2003?]

Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-F117-046

Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza em excursão com o Grupo Universitário de Teatro, [1943]  
Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido,  
código de referência: AC-F006-001





Universidade de São Paulo

**Prof. Dr. Vahan Agopyan**

REITOR

**Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez**

VICE-REITOR

 Instituto de  
Estudos Brasileiros

**Profa. Dra. Diana Gonçalves Vidal**

DIRETORA

**Profa. Dra. Flávia Camargo Toni**

VICE-DIRETORA

**Pedro B. de Meneses Bolle**

CHEFE TÉCNICO DA DIVISÃO  
DE APOIO E DIVULGAÇÃO



Credenciamento e Apoio Financeiro  
do: Programa de Apoio às  
Publicações Científicas da USP  
Comissão de Credenciamento



Instituto de Estudos Brasileiros  
Espaço Brasiliana  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 78  
Cidade Universitária, Butantã  
05508-010, São Paulo - SP, Brasil  
(11) 3091-1149  
www.ieb.usp.br

## Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 76, 2020 · agosto

COMISSÃO EDITORIAL **DARLENE J. SADLIER** (UNIVERSIDADE DE INDIANA, BLOOMINGTON) BLOOMINGTON, EUA; **FERNANDO LARA** (UNIVERSIDADE DO TEXAS, AUSTIN) AUSTIN, EUA; **FLÁVIA INÊS SCHILLING** (FE-USP) SÃO PAULO, BR; **HELOÍSA ANDRÉ PONTES** (UNICAMP) CAMPINAS, BR; **JOSÉ LUIZ PASSOS** (UCLA) LOS ANGELES, EUA; **LAURA DE MELLO E SOUZA** (PARIS IV-SORBONNE) PARIS, FR/(FFLCH/USP) SÃO PAULO, BR; **ŠÁRKA GRAUOVÁ** (UNIVERSIDADE CAROLINA DE PRAGA) PRAGA, CZ

EDITORES RESPONSÁVEIS **Fernando Paixão** (IEB-USP); **Inês Gouveia** (IEB-USP); **Luciana Suarez Galvão** (IEB-USP)

PRODUÇÃO **DIVISÃO DE APOIO E DIVULGAÇÃO** (IEB-USP)

EDITOR-EXECUTIVO **Pedro B. de Meneses Bolle**

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Cleusa Conte Machado**

PROJETO GRÁFICO **Camilo e Tressler Design**

CAPA **Flavio Alves Machado**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES, BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE, EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÊAS PEIXOTO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEL STARLING** (UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **JORGE COLI** (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **LUIZ FELIPE DE ALENCASTRO** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **MANUEL VILLAVEVERDE CABRAL** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **MARIA CECILIA FRANÇA LOURENÇO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE** (EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV. FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO BENZAQUEN DE ARAÚJO** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **SERGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

### Imagem da capa

Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, em sua casa na rua Bryaxis, São Paulo, SP, BRA, [1980]

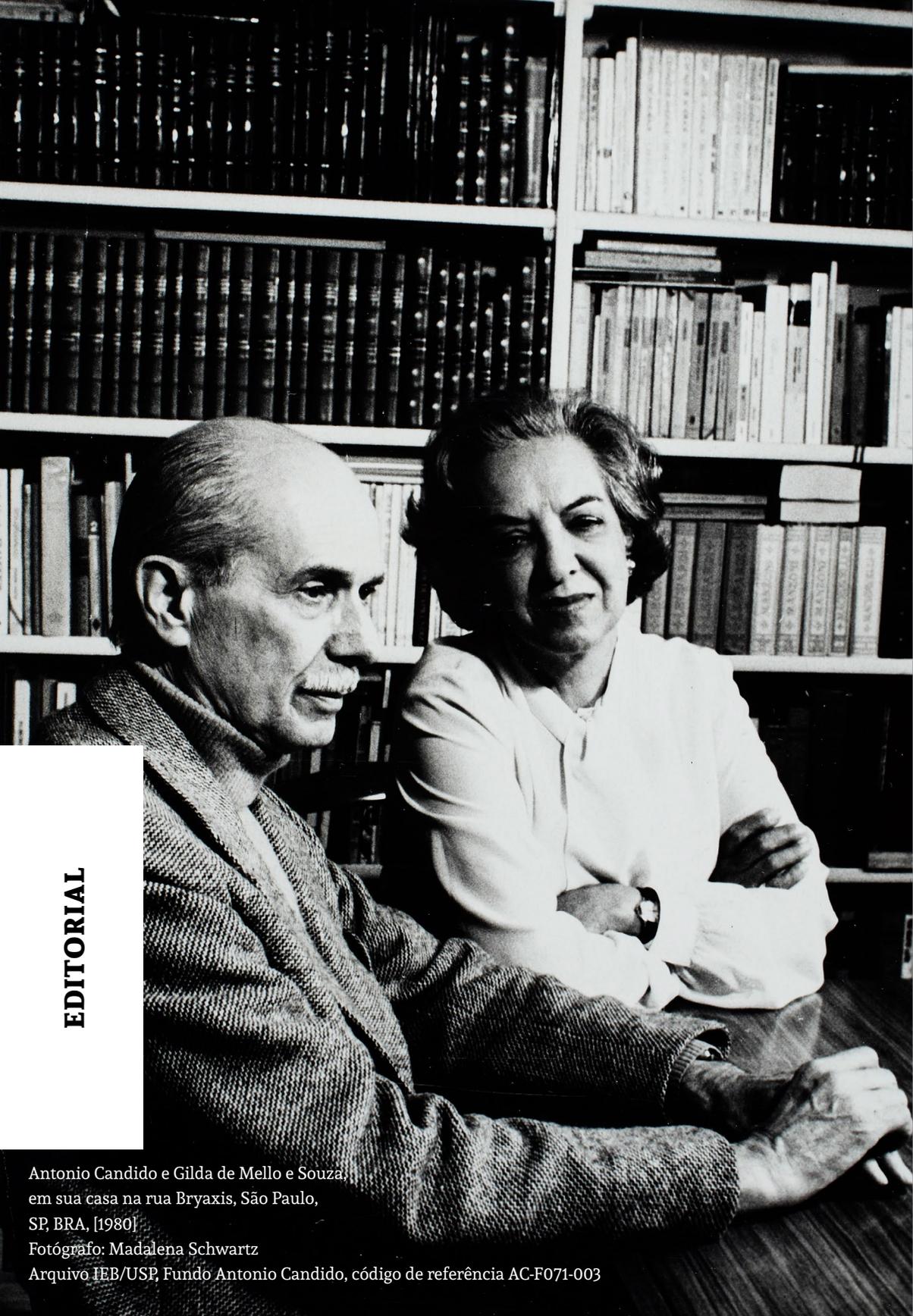
Fotógrafo: Madalena Schwartz

Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-FA0286

**JOSNEI DI CARLO • PEDRO ERNESTO FREITAS  
LIMA • GUSTAVO BONIN • EDITE GALOTE CARRANZA  
• GABRIEL DOS SANTOS LIMA • CAIRO DE SOUZA  
BARBOSA • BENEDETTA BISOL • MARIA CRISTINA  
DADALTO • PATRICIA PEREIRA PAVESI • ABILIO  
GUERRA • PATRICIA CECILIA GONSALES • VALTE  
CESAR PINHEIRO • HUGO QUINTA • WILTON CARLOS  
LIMA DA SILVA • SERGIO RICARDO RETROZ  
ELISABETE MARIN RIBAS • LAURA ESCOREL • JOSNEI  
DI CARLO • PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA  
• GUSTAVO BONIN • EDITE GALOTE CARRANZA  
GABRIEL DOS SANTOS LIMA • CAIRO DE SOUZA  
BARBOSA • BENEDETTA BISOL • MARIA CRISTINA  
DADALTO • PATRICIA PEREIRA PAVESI • ABILIO  
GUERRA • PATRICIA CECILIA GONSALES • VALTE  
CESAR PINHEIRO • HUGO QUINTA • WILTON  
LIMA DA SILVA • SERGIO RICARDO  
ELISABETE MARIN RIBAS • LAURA ESCOREL  
NEI DI CARLO • PEDRO ERNESTO FREITAS  
• GUSTAVO BONIN • EDITE GALOTE CARRANZA  
GABRIEL DOS SANTOS LIMA • CAIRO DE  
BARBOSA • BENEDETTA BISOL • MARIA C  
DADALTO • PATRICIA PEREIRA PAVESI  
GUERRA • PATRICIA CECILIA GONSALES  
CESAR PINHEIRO • HUGO QUINTA • WILSON  
CARLOS LIMA DA SILVA • SERGIO RICARDO RET  
ROZ • ELISABETE MARIN RIBAS • LAURA ESCOREL**

- 13 **Editorial**  
**Fragmentos de nossa brasilidade, contracultura e utopia**
- ARTIGOS • ARTICLES )**
- 18 **Is there a theory of peripheral postmodernism? Tropicália and the art criticism of Mário Pedrosa in the 1960s**  
*[ Existe uma teoria do pós-modernismo periférico? A Tropicália e a crítica de arte de Mário Pedrosa dos anos 1960 • Josnei Di Carlo*
- 34 **“Nordestinidade”: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte**  
*[ “Northeasternness”: circulation, legitimation and institutionalization art narratives • Pedro Ernesto Freitas Lima*
- 50 **Obras brasileiras de música cênica contemporânea [**  
*Brazilian works of contemporary scenic music • Gustavo Bonin*
- 73 **A questão da resistência cultural, contracultural e política durante o regime militar brasileiro – Grupo Arquitetura Nova [**  
*The issue of cultural, counter-cultural, and political resistance during the Brazilian military regime – New Architecture Group • Edite Galote Carranza*
- 93 **Cordialidade, malandragem e autoritarismo: aspectos do Brasil por Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Roberto Schwarz [**  
*Cordiality, trickery and authoritarianism: aspects of Brazil by Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido and Roberto Schwarz • Gabriel dos Santos Lima*
- 105 **“Terzo Mondo” em transe: Antonio Candido em Gênova e depois [**  
*“Terzo Mondo” in trance: Antonio Candido in Genoa and later • Cairo de Souza Barbosa*
- 126 **Racismo, corpo e liberdade: a filosofia do hitlerismo no Brasil hoje [**  
*Racism, body and freedom: a philosophy of hitlerism in Brazil today • Benedetta Bisol*

- 142 **Sinais da historicidade revelados em fragmentos de memória** [ *Signs of historicity revealed in fragments of memory* • Maria Cristina Dadalto & Patricia Pereira Pavesi
- 158 **Arquitetura brasileira: tradição e utopia** [ *Brazilian architecture: tradition and utopia* • Abilio Guerra
- 201 **Roger Bastide e Sérgio Milliet: sociólogos, críticos e humanistas** [ *Roger Bastide and Sérgio Milliet: sociologists, critics and humanists* • Patricia Cecilia Gonsales
- 220 **“À moda de”: notas acerca de *En singeant...: pastiches littéraires*, de Sérgio Milliet e Charles Reber** [“*In the style of*”: notes about *En singeant...: pastiches littéraires*, by Sérgio Milliet and Charles Reber • Valter Cesar Pinheiro
- 241 **O arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz: o livreiro-editor da Livraria Duas Cidades** [ *The personal archive of José Petronilo de Santa Cruz: the bookseller-editor of Livraria Duas Cidades* • Hugo Quinta & Wilton Carlos Lima da Silva
- RESENHAS • BOOK REVIEWS )**
- 266 **Cultura no enfrentamento do agora** [ *Culture in facing the now* • Sergio Ricardo Retroz
- DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS )**
- 275 **Os arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido** [ *The personal archives of Gilda de Mello e Souza and Antonio Candido* • Elisabete Marin Ribas & Laura Escorel

A black and white photograph of two people, an older man and a woman, sitting at a table in a library. The man, on the left, is wearing a textured, dark sweater and has a mustache. He is looking towards the woman. The woman, on the right, is wearing a light-colored, short-sleeved blouse and has her arms crossed. She is looking towards the camera with a slight smile. The background is filled with bookshelves containing many books. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows.

**EDITORIAL**

Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza,  
em sua casa na rua Bryaxis, São Paulo,  
SP, BRA, [1980]

Fotógrafo: Madalena Schwartz

Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, código de referência AC-F071-003

## **FRAGMENTOS DE NOSSA BRASILIDADE, CONTRACULTURA E UTOPIA**

Em seu número 76, a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* apresenta aos seus leitores um interessante e diverso conjunto composto de doze artigos, uma resenha e uma importante contribuição na seção Documentação.

Abrindo a revista, o artigo “Is there a theory of peripheral postmodernism? Tropicália and the art criticism of Mário Pedrosa in the 1960s”, de Josnei Di Carlo, resgata o pensamento do crítico de arte Mário Pedrosa para analisar um importante movimento artístico brasileiro: a Tropicália. Questionando as interpretações tradicionais sobre o tema, Di Carlo, que é pós-doutorando em Sociologia na Universidade Federal de Santa Catarina, propõe a utilização dos conceitos desenvolvidos por Pedrosa para entender a Tropicália ao invés das teorias do pós-modernismo desenvolvidas nos países centrais.

Da Tropicália ao sertão nordestino. No artigo “‘Nordestinidade’: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte”, o doutorando em Artes Visuais na Universidade de Brasília, Pedro Ernesto Freitas Lima, discute os impactos das narrativas identitárias de caráter geográfico na circulação, legitimação e institucionalização de obras da produção artística de Pernambuco ao longo do século XX.

Em “Obras brasileiras de música cênica contemporânea”, o doutorando em Música na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP), Gustavo Bonin, apresenta e analisa, com base na semiótica tensiva proposta por Claude Zilberberg, algumas obras de música cênica contemporânea brasileira. As peças escolhidas são discutidas e apresentadas considerando-se aspectos como as estratégias de iluminação, gestualidade e encenação.

Resistência política e contracultura são os temas do artigo “A questão da resistência cultural, contracultural e política durante o regime militar brasileiro – Grupo Arquitetura Nova”. Com o objetivo de aprofundar os estudos sobre o tema no campo da arquitetura, Edite Galote Carranza, que é professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, analisa o Grupo Arquitetura Nova como vertente de transformação, num contexto marcado por profundas alterações socioculturais.

No artigo “Cordialidade, malandragem e autoritarismo: aspectos do Brasil por Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Roberto Schwarz”, o doutorando em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP), Gabriel dos Santos Lima, retoma as noções de cordialidade, malandragem e autoritarismo presentes nas

obras de Holanda, Candido e Schwarz, sugerindo sua validade para a interpretação do momento brasileiro contemporâneo.

E mais uma vez Antonio Candido. Em “‘Terzo Mondo’ em transe: Antonio Candido em Gênova e depois”, Cairo de Souza Barbosa busca compreender o desenvolvimento de um pensamento periférico autônomo durante a década de 1960. Barbosa, que é doutorando em História Social da Cultura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, busca analisar a relação existente entre a participação de Antonio Candido no “Terzo Mondo e Comunità Mondiale” e a mudança teórico-conceitual de sua obra a partir da segunda metade dos anos 1960, especialmente no ensaio “Literatura de dois gumes”, publicado em 1966 (CANDIDO, 1987)

Em “Racismo, corpo e liberdade: a filosofia do hitlerismo no Brasil hoje”, Benedetta Bisol, professora da Universidade de Brasília, apresenta uma reflexão acerca de “Algumas reflexões acerca do hitlerismo”, breve artigo do filósofo Emmanuel Levinas, publicado originalmente em 1934 na revista católica progressista francesa *Esprit* (LEVINAS, 1997). Poucos meses antes da publicação, Adolf Hitler havia sido nomeado *Reichskanzler* na Alemanha. O tema central do texto de Bisol é o racismo, partindo suas reflexões dos conceitos discutidos por Levinas, em especial a compreensão hitlerista da coincidência entre identidade política e identidade biorracial.

Café e memórias. Em “Sinais da historicidade revelados em fragmentos de memória”, Maria Cristina Dadalto e Patricia Pereira Pavesi, ambas do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo, apresentam de forma reflexiva as narrativas de três interlocutoras da localidade de Itapina, no Espírito Santo. A região, marcada pelo desenvolvimento da cultura cafeeira entre o final do século XIX e o início do século XX, se tornou um dos mais importantes polos comerciais de café do estado durante o primeiro quartel do século XX. Utilizando como referencial teórico-metodológico a história oral, as autoras, por meio dos relatos analisados, buscam reconstruir as relações sociais, familiares e comunitárias estabelecidas nesse contexto em transformação.

No artigo “Arquitetura brasileira: tradição e utopia”, Abilio Guerra, professor adjunto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, apresenta uma reflexão acerca das variadas representações da arquitetura brasileira ao longo do tempo, discutindo influências socioculturais na formação das identidades regionais brasileiras, e como essas várias identidades regionais foram entendidas e interpretadas pela arquitetura.

Roger Bastide e Sérgio Milliet são os temas do artigo de Patricia Cecilia Gonsales, doutoranda em História Social na FFLCH/USP. No texto, a autora compara as obras de Milliet, crítico de arte paulistano e integrante do grupo de intelectuais modernistas, e Bastide, docente integrante da Missão Francesa de professores da USP, buscando identificar possíveis concordâncias e/ou discordâncias, além de abordagens diversas dos dois intelectuais, tanto no papel de intelectuais e sociólogos, como na crítica literária e na crítica de arte.

Em “À moda de: notas acerca de *En singeant...: pastiches littéraires*, de Sérgio Milliet e Charles Reber”, Valter Cesar Pinheiro, professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, apresenta, à luz das reflexões sobre o pastiche propostas por Genette, Decourt e Aron, reflexões acerca de um título que,

decorrido pouco mais de um século de seu lançamento, permanece desconhecido do público e ignorado pela crítica.

No artigo “Arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz: o livreiro-editor da Livraria Duas Cidades”, o doutorando em História na Universidade Estadual Paulista, Hugo Quinta, e o professor do mesmo programa de Pós-Graduação, Wilton Carlos Lima da Silva, investigam o arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz, que abarca aspectos autobiográficos e da cultura escrita relacionados à Livraria Duas Cidades, fundada por Santa Cruz na cidade de São Paulo em 1954 e dirigida por ele durante 43 anos. Por meio de cartas, fotografias e outros documentos, os autores analisam os anos de formação e consolidação do livreiro-editor, no período 1940-1980, quando este editou obras religiosas, universitárias e poesias de vanguarda, formando, paralelamente, uma geração de intelectuais e uma rede de sociabilidade em torno da livraria, muito frequentada por professores e estudantes universitários.

Encerrando a edição, temos ainda a publicação de uma resenha e de um artigo na seção Documentação.

A resenha “Cultura no enfrentamento do agora”, de Sergio Ricardo Retroz, analisa o livro organizado por Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela, intitulado *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*, publicado pela Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA) em 2019. A obra reúne alguns textos do escritor argentino Néstor García Canclini, além de outros, escritos por renomados estudiosos brasileiros. O livro recebe o nome do clássico artigo de Canclini, “Políticas culturales y crisis de desarrollo”, pela primeira vez publicado em português.

E por fim, na seção Documentação, em “Os arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido”, Elisabete Marin Ribas e Laura Escorel apresentam os arquivos pessoais dos professores, recentemente incorporados ao acervo do IEB.

No mais, os editores esperam que a leitura deste novo número da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* seja tão agradável como foi participar de sua elaboração.

Fernando Paixão<sup>1</sup>, Inês Cordeiro Gouveia<sup>2</sup>, Luciana Suarez Galvão<sup>3</sup>  
*Editores*

## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- LEVINAS, Emmanuel. *quelques réflexions sur la philosophie de l'hittérisme* (1934). Com um ensaio de Michel Abensour. Paris: Ed. Rivages Poche Petite Bibliothèque, 1997.

---

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

3 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

## SOBRE OS AUTORES

**FERNANDO PAIXÃO** é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

fernando.paixao@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-5157-1506>

**INÊS GOUVEIA** é docente do IEB/USP.

inescgouveia@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-4783-9033>

**LUCIANA SUAREZ GALVÃO** é docente do IEB/USP.

lsgalvao@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-1369-688X>

*Recebido em 29 de julho de 2020*

*Aprovado em 3 de agosto de 2020*

PAIXÃO, Fernando; GOUVEIA, Inês Cordeiro; GALVÃO, Luciana Suarez. Fragmentos de nossa brasilidade, contracultura e utopia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 13-16, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i76p13-16>



**ARTIGOS • ARTICLES)**

Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza,  
em sua casa na rua Bryaxis, São Paulo,  
SP, BRA, [1980]

Fotógrafo: Madalena Schwartz

Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido, , código de referência AC-F071-005

# Is there a theory of peripheral postmodernism? Tropicália and the art criticism of Mário Pedrosa in the 1960s

[ *Existe uma teoria do pós-modernismo periférico? A Tropicália e a crítica de arte de Mário Pedrosa dos anos 1960*

Josnei Di Carlo<sup>1</sup>

This work was carried out with support from the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) – Brazil.

**ABSTRACT** · After Caetano Veloso and Gilberto Gil performed at the 1967 MPB Festival, there was a change in Brazilian culture. From 1966 to 1968, Mário Pedrosa outlined in his *Correio da Manhã* columns what he understood by postmodernism by analyzing contemporary visual arts. Despite the contemporaneity between Tropicália and Pedrosa, his analysis is not used to understand the intervention of the two musicians in the Brazilian culture of the 1960s. Thus, we will reconstruct Pedrosa's concept to investigate Tropicália as a manifestation of postmodernism in the periphery. · **KEYWORDS** · Mário Pedrosa; postmodernism; center-periphery; Tropicalism. · **RESUMO** · Após Caetano Veloso

e Gilberto Gil se apresentarem no Festival de MPB, de 1967, evidenciou-se uma mudança na cultura brasileira. De 1966 a 1968, Mário Pedrosa delineava em suas colunas do *Correio da Manhã* o que entendia por pós-modernismo analisando as artes visuais contemporâneas. Apesar da contemporaneidade entre a Tropicália e Pedrosa, a análise dele não é usada para compreender a intervenção dos dois músicos na cultura brasileira dos anos 1960. Assim, reconstruiremos o conceito de Pedrosa para investigar a Tropicália enquanto uma manifestação do pós-modernismo na periferia. · **PALAVRAS-CHAVE** · Mário Pedrosa; pós-modernismo; centro-periferia; Tropicalismo.

Recebido em 4 de abril de 2019

Aprovado em 27 de julho de 2020

DI CARLO, Josnei. Is there a theory of peripheral postmodernism? Tropicália and the art criticism of Mário Pedrosa in the 1960s. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 18-33, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i76p18-33>

1 Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis, SC, Brasil).

The III Festival of Brazilian Popular Music, held by TV Record about 50 years ago, marks the emergence of Tropicália. When Caetano Veloso and Gilberto Gil took the stage at the Paramount Theater, being booed by the audience because they were accompanied by rock groups – Beat Boys and Os Mutantes, respectively –, they launched a *new cultural cycle*. The singers brought together radical artistic manifestations, from cinema to literature, through theater and visual arts, which aimed at authoritarianism, populism and customs.

By incorporating all those aspects in a period when music was marked by rigid political positions, with the guitar symbolizing alienation from the newly established military dictatorship, Tropicália was ambivalent as a principle. Was its ambivalence political? No, and the military also understood that not when arresting and exiling Caetano and Gil in 1968, shortly after the Institutional Act Number 5 (AI-5 – Ato Institucional Nº 5) came into force; was structural, the Tropicalist aesthetic had an anthropophagic nature: without the fear of incorporating disparate elements, Tropicália allows to experience contemporaneity in a synchronous way, with the archaic and the modern integrated in an inapprehensible whole.

Tropicalist ambivalence produced an immediate interest ever since its manifestation: between the late 1960s and the mid 1970s, Campos (1967a, 1967b, 1967c, 1968a, 1968b, 1968c), Chamie (1968), Schwarz (1978), Sant’Anna (1968), Santiago (1978), Vasconcellos (1977), among others, wrote founding texts about Tropicália. As an ever-renewed interest, in the late 1970s Favaretto (1979) chose it as the object of study for his dissertation. Just a decade after they came on the scene, Caetano and Gil were analyzed in depth by music and literary critics, and by sociology of culture<sup>2</sup>.

---

2 We sought to consult the original publishing sources – in the *Estadão* Collection (AE – Acervo Estadão) and in the National Library Foundation (FBN – Fundação Biblioteca Nacional). In cases where this was not possible, even when consulting the sources published for the first time in books, it is necessary to explain its origin: Schwarz’s article was originally published with the title “*Remarques sur la Culture et la Politique au Brésil*” – 1965/1969, in *Les Temps Modernes*, No. 288, 1970; Santiago’s piece, with the title “*Caetano Veloso, os 365 Dias de Carnaval*”, in *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, Jan.-Feb, 1973; the articles assembled by Vasconcellos in his 1977 book were published in *Debate e Crítica*, No. 6, July, 1975, *Cadernos Almanaque*, No. 2, 1976, *Movimento*, 29 March, 1976 and *Opinião*, No. 196, Aug 6, 1976 and No. 199, Aug 17, 1976.

Ambivalence has always made Tropicália current and contemporary. With each new theory and with its concepts and categories used to examine certain phenomena of social reality, Tropicália is analyzed. In an interview with newspaper *Zero Hora* in 1990, Caetano argued that “tropicalism was an action by the people who worked with entertainment for the masses at the end of the 20th century, after all *avant-garde* were already aged. So it was already a *post-modern situation*” (LUCCHESI; DIEGUEZ, 1993, p. 250 – emphasis added). In 1994, Sovik (2012) presented a thesis on Tropicália arguing that Tropicalists produced a postmodern aesthetic in Brazil. Since the previous decade, the idea of postmodernism was already present in Brazil: two books sought to introduce the term, one written by Santos (1986) and another by Coelho (1986). While the former did not mention Brazilian thinkers who used the term before the French philosophers in the 1970s, the latter recognized Brazilian precursors, notably Mário Pedrosa, an art critic aware of the impact of new information technologies on culture and sensitivity.

Between 1966 and 1968, Pedrosa began talking about *postmodern art* in his *Correio da Manhã* columns when referring to visual arts. We analyze Tropicália as a postmodern cultural style, considering the Pedrosian concept. D’Angelo (2011, p. 101 – emphasis added) observes that “the scope of the postmodern notion in Mário Pedrosa has a similar extent to that of Jameson, because it *articulates the changes in art to the transformations of capitalism and culture*”. When bringing Tropicália closer to postmodern aesthetics, Dunn (2009) and Brown (2007) have Fredric Jameson as their main reference. If the first alerts that the postmodern interpretation of Tropicália in dominant countries loses sight of its impact and intention in Brazil, the second affirms that Schwarz (1978), in his analysis of culture in the 1960s, described a postmodern cultural production without realizing it. Employing Pedrosa in our analysis of Tropicália indicates that the use of a concept thought in Brazil to apprehend postmodernism is a path to be explored: it was the transformations in the field of national and international arts, caused by the historical development of mass society, that led the critic to address postmodern art. We will first articulate aesthetic and political questions posed during the emergence of Tropicália, and then, when reconstructing Pedrosa’s understanding of postmodern art, we will analyze to what extent he may help us understand Tropicália, assembling, preferably, authors immersed in the context, in order to demonstrate that their appraisals regarding Tropicália described features present in the Pedrosian concept.

## TROPICÁLIA ON NEWSSTANDS

In October 1967, the III Festival of Brazilian Popular Music took place in São Paulo. TV Record had created its festival in the previous year as a commercial strategy, taking advantage of their musical shows’ audience and planning a new one with the distinction of staging the main singers in Brazil, many of them hired by the company, competing against each other (TERRA; CALIL, 2013). The competitive atmosphere had been accentuated by the audience’s engagement, by applauding or booing the competitors. By exploring this aspect, Paulo Machado de Carvalho, director of TV

Record, leased the Paramount Theater, tripling the audience of the 1967 festival in comparison with the one of the previous year, which had been held at the Record Theater, with a capacity of 700 people.

The efficient commercial strategy of the television network (NAPOLITANO, 2007) combined with the excellence of the songs presented, has made the III Festival of Brazilian Popular Music a landmark of our history. For Brazilian music, the composers took over their songs, presenting them to the public and recording discs; if at the previous festival Edu Lobo, Gil and Caetano had not defended their compositions, with the exception of Chico Buarque de Hollanda, who sang *A banda* alongside Nara Leão, in the current Festival they all interpreted their own lyrics, classifying their songs among the first ones (TERRA; CALIL, 2013). For Brazilian culture, it was the genesis of Tropicália, with popular music synthesizing experiments from cinema, theater, literature and visual arts, whose insertion in the market was critically worked on. For Brazilian politics, it represented the expression of a crisis, by opposing the populist rhetoric through the fragmentary construction of lyrics, valuing allegory and behavioral criticism (HOLLANDA, 1980). As Veloso (1997, p. 165) evokes the decision was made, and at the 1967 festival “the revolution” would be triggered by the presentation of *Alegria, alegria*, by him and Beat Boys, and *Domingo no parque*, by Gil and Os Mutantes.

Júlio Medaglia, *Alegria, alegria*'s arranger, highlights that Brazilian Popular Music (MPB – Música Popular Brasileira) was the center of Brazilian culture at the period (TERRA; CALIL, 2013). Popular music mediated the debate, with its composers having the role of opinion makers (NAVES, 2010). The musical issue was not the only aspect on trial at the festival, but also the political concern, with MPB being a weapon against the military dictatorship. The Tropicalist revolution questioned about the limits of music in the dictatorial context. The “author-singer”, as Galvão (1976, p. 112) mentions, did not translate the “fair general will”, but comforted the listener. A diagnosis present in *Alegria, alegria*, whose verse “and a song consoles me” dared to confess that the predominant rhetoric in MPB was comforting. According to Veloso (1997, p. 467), Tropicalists, “unlike many of our more naive leftist friends, who seemed to believe that the military had come from Mars, we were always willing to face the dictatorship as an expression of Brazil”. Questioning the consolation made the oppressive present uncomfortable and the future redeeming, where the composers placed their hope after the 1964 Coup.

Strongly associated with popular music, Tropicália transcends it. Its power of synthesis leads Naves (2001, p. 47) to speak of a “cultural movement”, due to the predisposition of Caetano and Gil to critically ponder over Brazilian art and culture, making popular music “the *locus par excellence* of the debate between different languages: musical, verbal and visual”. Wisnik (2005, p. 44) considers Tropicália the result of the ruptures that broke out in 1967 in cinema, theater, literature and visual arts, emerging “as an intervention movement organized by artists in the field of Popular Music” in 1968. The expression movement is problematized by Sússekind (2007, p. 31), for supposing an absent program and organization within Tropicália, who prefers to use the term “Tropicalist moment”, for providing a scope that “would go well beyond the strictly musical field [...] or further than an overly rigorous time

limitation” and capturing “the forms of creation, convergence and intense mutual contamination within the scope of Brazilian cultural production in the late 1960s and early 1970s”. Caetano and Gil’s intervention at the III Festival of Brazilian Popular Music marks a new cultural cycle, raising awareness among a fraction of the artistic class to a common language and, later enabling the arrangement of their works as if they were part of a “movement” or “moment”.

Towards *Alegria*, *alegria* and *Domingo no parque*, the cultural radicalism present in cinematographic, theatrical and visual works confronting the military dictatorship, while focusing on national-popular culture, deeply centered in Brazil<sup>3</sup>, converged. “It is likely that *O rei da vela*, by José Celso Martinez Corrêa, was watched by Caetano when he had already composed *Tropicália* and *Alegria, alegria*”, Maciel’s (1996, p. 194) hesitation points to the confluence of goals and feelings present in cinema, theater and visual arts. When Caetano affirmed that he had composed *Tropicália* a week before watching *O rei da vela*, José Celso acknowledged that he had been influenced by *Terra em transe*, by Glauber Rocha (BAR, 1968). In October, at the end of the 1967 festival, the *Nova objetividade* exhibition had already been held in April, with the installation of Hélio Oiticica’s *Tropicália*, which would lend the title to the song composed by Caetano in May, the month of the *première* of *Terra em transe* and the staging of *O rei da vela*.

For Tropicalists, the movie made by Glauber represents a critical awareness of the populism collapse. Veloso (1997, p. 99-105) affirms that the protagonist of *Terra em transe* had “a bitter and realistic view of politics, which contrasted sharply with the naivety of his comrades in resistance to the newly established military dictatorship”; giving a “blow to Left populism”, it freed “the mind to frame Brazil from a broad perspective”; therefore, “if Tropicalism is, to any measure, due to my actions and ideas, then we must consider the impact that the film had on me as a trigger for the movement”. Glauber’s importance to Veloso (1997, p. 242) is central to the point that his appreciation of *O rei da vela* is by analogy: “Zé Celso became, in my eyes, a great artist like Glauber” after the play was performed, which “contained the elements of mockery and the anthropological look of *Terra em transe*”.

Caetano did not know *Tropicália*, he had borrowed the title of Oiticica’s work for his song at the suggestion of Luís Carlos Barreto, photography director for *Terra em transe*. “Tropicalism was influenced [...] by the exhibition of Hélio Oiticica, called *Tropicália*, from which he got the name and theoretical foundation”, Maciel’s (1996, p. 194) mistake points out a path to be followed. The *Esquema Geral da Nova Objetividade*, Oiticica’s manifesto displayed at the exhibition that presented its installation, adopts Pedrosa’s concept of postmodern art, who began to employ it when referring to

---

3 National-popular culture was formed between the 1950s and 1960s, when intellectuals aligned with the nationalist movement sought to make national development viable. The ideas influenced sectors of civil society. Among them, linked to the arts, with artists and intellectuals aiming to nationalize the artistic language of visual arts, Popular Music, cinema, literature and theater, which, influenced by international culture and aesthetics, were considered strange to the Brazilian reality. Present in Brazilian artistic production since the beginning of the 20<sup>th</sup> century, this concern was manifested in the Tropicalist context through the construction of a national-popular art, privileging the representation of the “Brazilian people” (GARCIA, 2007).

contemporary art from *Arte Ambiental*, *Arte Pós-Moderna*, *Hélio Oiticica*, published on June 26, 1966<sup>4</sup>.

To apprehend the social dimension of Tropicália, we could affirm that it is the emergence of postmodernism during postmodernity. Based on Eagleton (2011), we refer to a form of contemporary culture whose origin lies in a specific historical period. In the case of Brazil, in *Alegria*, *alegria* and *Domingo no parque* postmodern art converges, while it is apprehended by Pedrosa in several of his columns on visual arts of *Correio da Manhã*, from 1966 to 1968.

## **WALKING AGAINST THE WIND, UNDERSTANDING TROPICÁLIA FROM MÁRIO PEDROSA**

In the first paragraph of his second column on visual arts from that period, Pedrosa employs the term “postmodern art” to emphasize the end of modern art, due to the new stage of capitalism. The concept was being empirically constructed by him, as a privileged observer of the artistic production in the 1960s<sup>5</sup>. Although his analysis focused on visual arts, he shed light on the culture of his time. The critic identifies a qualitative shift happening in the artistic field from the 1950s onwards, apprehending postmodernism at the beginning of postmodernity. “Today, when we come to the end of what has been called ‘modern art’ [...], the criteria for analysis are no longer the same”, begins Pedrosa (1981, p. 205). They are not the same because they were products of modernism. “We are now in a different cycle”, continues Pedrosa (1981, p. 205), “which is no longer purely artistic, but cultural, radically different from the previous one and initiated [...] by pop art”. Pedrosa (1981, p. 205 – emphasis added) concludes by launching for the first time the concept explored by him until 1968, “I would name this new cycle of anti-art vocation, ‘*postmodern art*’”. For the critic, the changes were so significant that they were not exclusive to visual arts<sup>6</sup>. Within the argument that we have previously developed, the awareness of the new cultural cycle in process is acquired from the intervention of Caetano and Gil at the 1967 Festival, since it synthesized the artistic experiences that marked populism and national popular culture. The awareness of this process, however, did not lead a

---

4 After recognizing that the structure of Tropicália by Oiticica is similar to Tropicalists’ songs, Favaretto (2000) points out that the comparison between them presents the coincidence of language and proposal, with the same critical intention. However, the present work does not aim to compare them, but to demonstrate how the Pedrosian concept, formulated to think contemporary art, helps us to understand Caetano and Gil’s intervention at the III Festival of Brazilian Popular Music as the moment when a fraction of the artistic class becomes aware of a new cultural cycle - that of postmodern art.

5 Pedrosa had taken his first steps in art criticism during the 1930s, but it was from November 1946 that he became an art critic professional, when he created the Artes Plásticas column at *Correio da Manhã*, remaining there until 1950. From 1951 to 1964, he wrote to *O Estado de S. Paulo*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil*, among other newspapers, returning to *Correio da Manhã* in 1966 (DI CARLO, 2019).

6 We did not find the original publication of the column in the researched collections. In this case, as mentioned above, we consulted its first book edition.

fraction of the artistic class to organize the artistic field to the point of designating it as a cultural movement.

For Pedrosa, the cycle has two origins. The transition from modernism to postmodernism is given, internationally, by pop art and, nationally, by the neo-concrete movement. An understanding of the new cultural style identified by the critic emerges following his comprehension of modern art, pop art and by the neo-concrete movement provided by him in his columns from 1966 to 1968.

He identifies three movements in the history of modernism: the first is related to the destruction of naturalism, which paved the way for modern art; the second marked its consolidation, by destroying objectivism; so to make their forms of expression self-sufficient in the third one. Modern art is characterized, according to Pedrosa (1967b), as a process in which naturalism, predominant in the visual arts of the 19<sup>th</sup> century, is systematically destroyed. In this movement, modern art establishes itself as radically distinct from traditional art, replacing extroversion with introversion, when artists break down, dissect and dissolve the object when representing it. In seeking to systematically destroy naturalism, modern art ceases to be concerned with representing nature. Introvert, it turns within itself. When deepening the experiences with language, it becomes language itself, with artists creating freely without being grounded in objective reality. Pedrosa (1967b, p. 3) indicates that “now we are watching the pendulum return from the extreme edge of subjectivism and seek to reach the extreme tip of objectivism”, art rises in a “constant, univocal direction – from itself outwards”.

The analysis regarding the history of modernism indicates that one of the reasons for postmodern art for the critic is *objectivism*, with artistic creation based on everyday objects. Pedrosa (1966a, p. 12 – emphasis added) is emphatic in maintaining that “we are facing a *capitulation open to the immediate objectivity of everyday life*”, with artists trying to represent the object itself, without mediating it by its subjectivity and its mastery of pictorial technique. “Artists take objects from everyday life, from mass consumption”, highlights Pedrosa (1966a, p. 12), “and isolate them, present them as they are, or slavishly copy them, so there is no doubt that they do not want to ‘transfigure’ reality, let alone transcend anything”. The critic’s words are embodied in *Alegria, alegria*, when political issues and cinema icons are summarized by their narrator as everyday objects: “O sol se reparte em crimes/ Espaçonaves, guerrilhas/ Em cardinales bonitas/ Eu vou” (“The sun is divided into crimes/ Spaceships, guerrillas/ In beautiful cardinals/ I will”). For Favaretto (1979), Tropicalist summarization places the represented objects on the same plan. From a Pedrosian analytical perspective, the narrator of *Alegria, alegria* openly capitulates to the immediate objectivity of his daily life – summer, violence, high technology, political resistance, cinema. When taking the commonplace of the daily life of an urban youth in a context marked by national-popular culture, which privileged the description of the agrarian and poverty, Caetano criticized this culture, emphasizing the multiplicity of national identity. Although *Domingo no parque* has characters identified with *Brazilianness* – “Um trabalhava na feira/ Ê, José!/ Outro na construção/ Ê, João!” (“One worked at the fair/ Ê, José!/ Another in construction/ Ê, João!”) –, it narrates a passionate crime without the heroic treatment of national-popular

culture. Tropicalist objectivism, however, is not neutral. Neutrality in Tropicália is apparent because “it submits a system of reserved and prestigious notions to a language from another circuit and another date, an operation from which it derives its demystifying and leftist strength”, observes Schwarz (1978, p. 75). The way *Alegria*, *alegria* represents everyday objects and *Domingo no parque* treats the characters is similar to that of pop art, only in a society of unequal development, which does not strips them of their meaning. Even with a negative reading of Tropicália, Schwarz – in the passage we highlighted – recognizes social criticism at the center of the Tropicalist ambivalence. Placing the objects provided by unequal development on the same plan, Caetano emphasizes that the archaic and the modern are synchronously experienced in contemporary Brazil. Objectivism in Tropicália is critical. With it, developmentalism (modernization does not presuppose a linear progress) and national-popular culture (national identity is not univocal) are problematized.

For the critic, another reason for postmodern art is the *expanded support* of the artwork. The frame for traditional art is a representational support of nature, while for modern art it is an autonomous support in which language expresses itself free from any external conditioning. Pedrosa (1967a) observes that the painting in postmodern art is marked by the loss of its integrity as the artists take it out of its isolation implemented by the frame. The boundaries of the rectangle represented a taboo, which were overcome as the art painting was torn and leaked, with new things being hammered into it, and so on. Caetano and Gil amplified the musical support at the III Festival of Brazilian Popular Music by introducing the electric guitar to accompany their compositions. “For Tropicalists, the meaning of the electric guitar does not end in the mere question of musical arrangement”, remarks Naves (2001, p. 50); combined with the clothing, hair and a scenic posture on stage, the electric guitar extended the limits of MPB, leading to the loss of the song’s autonomy. In the amplification of musical support by Tropicalists, we understand its cultural radicalism as “criticizing the musicality of the past and criticizing the low engagement of protest music”, being, in the words of Vasconcellos (1977, p. 45), “the first formulation, in terms of MPB, of foreign aesthetic absorption and the consequent overcoming of traditional musical nationalism”. Therefore, the work of art support is expanded to deconstruct its hegemonic form. In visual arts, it was provided by the frame; in MPB, it occurred by the limited backing of Brazilian instruments. By amplifying the musical support, Tropicália puts in check the rigid demarcations between national and international, and the integrity of the song.

If the concept of postmodernism was being empirically constructed by Pedrosa, he captures objectivism and the expanded support of postmodern art when investigating pop art and the neo-concrete movement, respectively. Postmodernist *extroversion* is historically determined, it is not a reaction to modernity in order to recover the traditional values of art. Extroversion has two dimensions for the critic: when it appropriates everyday objects and when the art work support is expanded. When investigating how the history of modernism appears in Pedrosa’s critical thinking between 1966 and 1968, we outlined both dimensions, however in order to understand how they structure postmodern aesthetics, we must dwell on pop art and the neo-concrete movement.

Pedrosa (1966b, p. 10) affirms that pop art had as its main stimulus the “object nostalgia”, whose works consolidated the “aesthetic of waste, rejection, garbage”, made possible by the “civilization of waste, the essence of American civilization”. Waste is a product of consumer society, with pop art being, for Pedrosa (1967h, p. 3), “the first artistic expression to emerge in the whole and in the detail of industrial civilization”. Postmodern art is more than a term for the critic, it is a concept under construction by an observer of the social conditions generated by the contradictions of modernity. It is not accidental, therefore, that pop art is the most representative art in the United States, due to the fact that its society was the first to be set within mass production, bringing “a new conditioning to that society. Forcing it to change its daily habits, its way of living, its cuisine, its eating, its dressing, its leisure, its initiation rites – being born, getting married, dying”, mentions Pedrosa (1966a, p. 12). If the consumer society changed the daily habits of individuals, it created the conditions for the transition from modernity to postmodernity, with its new sensitivity.

Two principles of postmodern aesthetics are revealed in pop art’s exacerbated search for objectivism. The first one is bricolage, which manifests itself among artists merging commonplace things. The second principle is revealed when they become familiar with advertising language, for doing bricolage “not for lyrical purposes or with dreamlike intentions of the first surrealism, but to produce new objects within themselves”, inferred Pedrosa (1967f, p. 1). The concern of pop art, therefore, is about becoming communicative, in virtue of “abandoning the old and noble artisanal traditions of painting and sculpture in order to reach the level of comics, posters, and other mass communication processes”, considers Pedrosa (1967i, p. 1). In seeking to be communicative, pop art does not fear banality and accepts “the powerful competition of the vulgar and kitsch”, as it is “about calmly, without drama, examining what is there, and producing not for aesthetes but for normal ‘consumers’”, concludes Pedrosa (1967i, p. 1).

In order to understand pop art, the critic begins from the social conditioning of the United States of America. Portraying, then, the objectivism as a mark of postmodern art. Being surrounded by everyday objects, which, in postmodernity, are consumer goods and images from the mass media, artists appropriate them through bricolage and advertising language to produce art for consumers. Bricolage, the basis of language, and kitsch, a pillar of aesthetics, are both present in *Alegria, alegria* and in *Domingo no parque*. Despite being unanimously pointed out by those who proposed to analyze them, as the authors mobilized throughout the present work, it is Santiago who summarizes the evidence of postmodern objectivism in Tropicália, by reflecting on the importance of Chacrinha for Tropicalists since the beginning, just remember that Caetano’s composition is titled with one of his many catchphrases:

[...] Since 1967, Caetano was already concerned with a new type of personality, of appearance, that he needed to create in order to face the TV and the record. He had realized that musical talent is not everything, it is not enough. Now, not only would there be an active audience in front of him, in the crowd, but also another, much wider and more demanding, sitting in the armchairs of living rooms and who would fill the minutes of silence in the advertisements with comments and homemade jokes. To

please these two audiences, he chose the image of Chacrinha [...] as a figure, without, however, idealizing the image of the man with the horn, taking it in all its promotional ambiguity. [...]

[...] Chacrinha's image and the discovery of TV were accompanied by a significant movement for the valorization of Brazil, [...] a movement that, ultimately, was responsible for a strange and unprecedented cultural movement. Suddenly, Brazilian culture was *decentralized from the institutionalized* culture, from the culture accepted and applauded by "intellectuals" and universities, by academies of letters and literary supplements. Interest was transferred to the humble and marginalized until then by the sophisticated culture of large cities. (SANTIAGO, 1978, p. 148-149 – emphasis added).

The quote seems to follow Pedrosa's description of pop art, but with particularities regarding another context. Instead of making an exclusive use of disposable objects from the consumer society, Tropicália also makes use of the popular imagination, with *Alegria*, *alegria* implicitly referring to Chacrinha and *Domingo no parque* narrating a passionate crime. For Tropicalists, it was not a matter of selling music only to students and engaged intellectuals, it was essential to sell it to the general public, who did not attend shows, knowing their idols through television images and radio waves, purchasing their records. The procedure is the same, changing only the objects to be represented: while in an industrialized society like that of the USA the social imaginary is marked by the residues of mass consumption, the social imaginary in Brazil is sedimented by *clichés*, referring to archaism and modernity, abundant in a society of unequal development. Veloso (1997, p. 165) expresses that he composed *Alegria*, *alegria* wishing "that it would be easy to grasp by the spectators of the festival and, at the same time, unequivocally characterized the new attitude that we wanted to inaugurate". Easy, because it is a *marchinha* mimicking *A banda*, by Chico Buarque. With the same intention as Gil, mimicking Capoeira songs in *Domingo no parque*. The new attitude, the postmodernism emphasized by us.

When describing Pedrosa's understanding regarding the history of modernism, the central idea was that the dissolution of naturalism and objectivism led to abstractionism, although the plan was preserved. The radicalization of the process was assigned to the neo-concrete movement, paving the way for a new cultural cycle. According to Pedrosa (1967d, p. 1), Lygia Clark was "the first to take the implications from there, by trying to unmold the pictorial painting so that it could be identified, floating in real space" with the plan. Subsequently, she went "from the pictorial flat surface to the real space", continues Pedrosa (1967d, p. 1), "where, by giving articulation to the plans through a hinge, it came to motion with *Bichos*". Lygia liquidated the pictorial space of the plan, creating a "non-object", as it was named by neo-concrete artists. By reformulating the structural concept of the art work, the *Bichos* series broke the limitations imposed by the frame, which structurally plastered the work of art, limiting its social space of action and its relationship to the public.

The experiences initiated by the neo-concrete movement in Brazil prepared the way for art to move from closed spaces to open ones, with works taking over the streets and occupying the city. Pedrosa (1967c, p. 6) emphasizes that postmodern art

is “eminently urbanistic, it does not want to be confined to anything; it is extroverted, objective and life modernizing, wherever it arrives”. Popular Music, presented directly to the public, in auditorium programs, at festivals and shows, is, unlike visual arts, urban and extroverted par excellence. If the analysis does not take into account that their enjoyment is different, it loses sight of their specificities. Although the song discourse of *Alegria*, *alegria* permeates the urban space, the narrator affirms his ideological independence allowing himself to be carried away by the distractions offered in profusion by the city and by the consumer society – “Por entre fotos e nomes/ Os olhos cheios de cores/ O peito cheio de amores vãos/ Eu vou” (“Through pictures and names/ The eyes full of colors/ The chest full of empty loves/ I will”). The scene described in *Domingo no parque* follows the intoxicating rhythm of an amusement park – “Juliana girando/ Oi girando!/ Oi, na roda gigante” (“Juliana spinning/ Oi spinning!/ Oi, at the Ferris wheel”). Both songs are marked by the flow, which can be distracting or intoxicating, moving away from immobility that mark a part of MPB, whose mythology of the “day to come” took the weight off the listener’s shoulders on the ongoing historical process (GALVÃO, 1976).

In an urban manner, visual arts demand from the viewer more than an intellectual fruition, but also a sensorial one. Pedrosa (1967g) stresses that the transformation of aesthetic fruition marks a qualitative shift in contemporary art in relation to modern art, due to the viewer’s participation breaking the psychic distance in force until then. It is the specific feature, for him, of *postmodern sensibility*. Pedrosa (1967g, p. 1) reveals that artists “break the boundaries of ‘psychic distance’ from the inside, that is, on the side of the art creator”. By preventing art from being contemplated at a distance, “they invite viewers to, breaking the old traditional respect for the ‘work of art’, also violate the boundaries that separate them from it”, adds Pedrosa (1967g, p. 1). The previous reservation regarding popular music must also be considered when reflecting on its relationship with the viewer. In principle, this relationship exists, even considering the separation between stage and audience. However, the critic is referring to public intervention in artistic creation. The relationship he deal with structures the work. Both the song discourse of *Alegria*, *alegria* and that of *Domingo no parque* are not chained through cause and effect, because of bricolage. Chamie (1968, p. 4) states that Tropicália “enshrines ‘probability’, a codified disorder, and therefore grants the reader or listener the power for creative interference in the context of the text and music that are presented to them”. Its message is ambivalent, subject to diverse interpretations, it requires an active participation of the receiver.

If, for Pedrosa, postmodern art could be conformist, as in pop art, by denying the social commentary, postmodern radicalism was expressed in the neo-concrete movement. Already in the first column in which he talks about postmodern art there are signs of neo-concrete radicalism. Oiticica left the studio to join *Estação Primeira de Mangueira*. Leaving his ivory tower, he had left the reliefs and cores behind to continue his experiments, creating the penetrable, where the subject, after going through a sliding door, closes themselves in color, with all their senses being invaded by it. The critic links Oiticica to Lygia because the penetrable and the *Bichos* series take the viewer out of passivity before the work of art. In the two neo-concrete experiences, the viewer is attracted to an encounter that is not, according to Pedrosa

(1981, p. 207), “in the area of their conventional daily reflections, but in the area of the artist’s cogitations, and they participate in these, in a direct dialogue, through gesture and action”.

If Lygia took the viewer out of their passivity towards the work of art with the *Bichos* series, Oiticica opened the viewer’s sensory range with the penetrable and, later, with installation. For the critic, it is precisely in the neo-concrete experiments that a new essence resides, one that cannot be attributed to the modernist project. According to Pedrosa (1981, p. 208), “the artist now sees himself, for the first time, in the face of another reality, the world of consciousness, of soul states, the world of values. Everything must now be framed in a meaningful behavior”. The product of the cultural and technological alterations that led the subjects to struggle in a chaotic present, contemplates Pedrosa (1967e). The Tropicalist strangeness was caused by the bricolage of the archaic and the modern, through their *clichés*, in an eternal present, as if they were struggling in the anachronistic reality of our uneven development. It is the policy of Tropicália, which criticizes populism and the military dictatorship. Nevertheless, presentification is a product of the mass media: “the audiovisual and electronic instruments, connected to the formidable mobility of the time, spoiled the old world defined by the verb and designed by the vision”, thus continues Pedrosa (1967e, p. 3), “all the expanded senses fall on us, simultaneously”. Therefore, the postmodern artist creates with the intention of exploring the six senses of the public to the maximum. Writing in the early 1970s about Tropicalists, Santiago again seems to emulate the postmodern sensibility that the critic reveals to us:

Caetano brought his own *body* to the plaza stage and to the stage plaza [...]. The body is as important as the voice; clothing is as important as the lyrics; movement is just as important as music. The body is for the voice, as the clothes are for the lyrics, and the dance for the music. Letting the six elements of this equation *not* work in harmony [...], but contradicting each other in all its extension, in such a way that a strange playful, permutational atmosphere is created, as if the singer on stage was a puzzle that could only be *organized* in the minds of the spectators. Changing and recreating the image from number to number, Caetano unexpectedly filled in the six categories with which he basically worked: body, voice, clothes, lyrics, dance and music. The artist unfolds into creator and creature. Leaving him in the shadows of enunciation, he shows himself, creature, artifice, art, as enunciated. To read the creature is to read the artist. Reading is to penetrate the space of the intentions offered and the camouflaged propositions. (SANTIAGO, 1978, p. 150-151 – emphasis added).

The neo-concrete movement is a precursor of postmodernism for Pedrosa because it establishes sensitivity within modern rationality. Reason and emotion are combined in contemporary times because the senses are not restricted to postmodern sensibility. To awaken all of them at the same time, the artists expanded their support to the extent that the viewer no longer knew if they were in front of a painting or sculpture. In the deepening of aesthetic research, the installation would become the work of art par excellence of postmodernism. Since popular music was the center of Brazilian culture in the 1960s, the stance assumed by Caetano and

Gil from the moment they performed at the III Festival of Brazilian Popular Music, synthesizing the postmodern experiences, made the new cultural cycle identify itself with Tropicália. Recovering Pedrosa's concept of postmodern art is essential because it is this intellectual who understood that changes in the field of visual arts were products of the modernity crisis, perceiving the passage from one historical period to another and the manifestation of a new style of culture.

## FINAL CONSIDERATIONS

At the 1967 festival, *Alegria, alegria* and *Domingo no parque* differed from the other compositions presented to the jury (CAMPOS, 1967a). Their defiance to those present was a song that raised awareness among artists and intellectuals of an ongoing process. It is understandable that Tropicália was not limited to Popular Music, making it difficult, even today, to understand it as a movement, as it was not organized by a common program. A year earlier, however, Pedrosa had stated that a new cultural cycle was beginning in Brazil, with the unfolding of the aesthetic research of the neo-concrete movement, and internationally with the emergence of pop art. The changes were so profound to him, that from then on he began talking about postmodern art. The precursor, yes, his understanding of the phenomenon is closer to the philosophers of the 1970s than to the intellectuals who used the term before – presented by Anderson's (1999) historical account. Tropicália is the consciousness of postmodernism in the genesis of postmodernity. It was because it belonged to a new cultural cycle already known as postmodern art by a Brazilian critic in the period; it was because its procedures are analogous to those identified by Pedrosa in visual arts. "It is customary to say that criticism arrives late compared to the innovations that are taking place in art", however Pedrosa, continues Arantes (1991, p. XVIII), "on more than one occasion, anticipated and provided the emergence of the brand-new in the field of plastic arts". Not only categories for thinking about culture: for example, postmodern art as a theory of Tropicália, a contribution we try to make in this work.

## ABOUT THE AUTHOR

**JOSNEI DI CARLO** is a postdoctoral fellow in the Graduate Program in Sociology and Political Science of the Federal University of Santa Catarina (UFSC).  
josneidicarlo@hotmail.com.br  
<https://orcid.org/0000-0002-9319-4750>

## SOBRE O AUTOR

**JOSNEI DI CARLO** é pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

josneidicarlo@hotmail.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-9319-4750>

## REFERENCES

- ANDERSON, Perry. *Origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa, itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991.
- BAR, Décio. O tropicalismo é nosso, viu?. *Realidade*, ano III, n. 33, dez. 1968, p. 174-184.
- BROWN, Nicholas. Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 295-309.
- CHAMIE, Mário. O trópico entrópico da tropicália. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 89, n. 28.524, p. 4 (Suplemento Literário), 6 abr. 1968.
- CAMPOS, Augusto de. Festival de viola e violência. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.872, p. 1 (Segundo Caderno), 26 out. 1967a.
- \_\_\_\_\_. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.892, p. 1 (Quarto Caderno), 19 nov. 1967b.
- \_\_\_\_\_. A explosão de Alegria, alegria. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 88, n. 28.411, p. 6 (Suplemento Literário), 25 nov. 1967c.
- \_\_\_\_\_. Viva a Bahia-ia-ia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 89, n. 28.512, p. 6 (Suplemento Literário), 23 mar. 1968a.
- \_\_\_\_\_. João Gilberto e os jovens baianos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, n. 23.116, p. 4 (Quarto Caderno), 18 ago. 1968b. (AE)
- \_\_\_\_\_. É proibido proibir os baianos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVIII, n. 23.164, p. 1 (Quarto Caderno), 13 out. 1968c. (AE)
- COELHO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- D'ANGELO, Martha. *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau, 2011.
- DI CARLO, Josnei. Vicissitudes do intelectual público: um estudo de caso sobre Mário Pedrosa (1944-1968). *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 55, n. 2, p. 265-275, mai.-ago. 2019.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979. (Traços).
- \_\_\_\_\_. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000. (Texto & Arte, 6).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: \_\_\_\_\_. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (História do Povo Brasileiro).
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (História do Povo Brasileiro).
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (Descobrimo o Brasil).
- \_\_\_\_\_. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PEDROSA, Mário. Veneza – feira e política das artes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.473, p. 12 (Quarto Caderno), 10 jul. 1966a. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Crise do condicionamento artístico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.491, p. 10 (Quarto Caderno), 31 jul. 1966b. (FBN)
- \_\_\_\_\_. A passagem do verbal ao visual. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.714, p. 3 (Quarto Caderno), 23 abr. 1967a. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Crise ou revolução do objeto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.737, p. 3 (Quarto Caderno), 21 mai. 1967b. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Arte e burocracia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVI, n. 22.749, p. 6 (Quarto Caderno), 04 jun. 1967c. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.761, p. 1 (Quarto Caderno), 18 jun. 1967d. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Do purismo da Bauhaus à aldeia global. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.785, p. 3 (Quarto Caderno), 16 jul. 1967e. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Quinquilharia e pop art. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.809, p. 1 (Quarto Caderno), 13 ago. 1967f. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Bienal e participação... do povo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n.º 22.857, p. 1 (Quarto Caderno), 08 out. 1967g. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Pop art e norte-americanos na Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.863, p. 3 (Quarto Caderno), 15 out. 1967h. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Do pop americano ao sertanejo Dias. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LXVII, n. 22.875, p. 1 (Quarto Caderno), 29 out. 1967i. (FBN)
- \_\_\_\_\_. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: \_\_\_\_\_. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 205-209. (Debates, 170).
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano LXXVII, n. 281, p. 1 (Caderno B), 2 mar. 1968. (FBN)
- SANTIAGO, Silviano. Caetano enquanto superastro. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 139-154. (Debates, 155).
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Primeiros Passos, 165).
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

- SOVIK, Liv. Cultura e política, 1967-2012: a durabilidade interpretativa da tropicália. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 4, n. 8, p. 147-160, 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de findos dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (Org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-58.
- TERRA, Ricardo; CALIL, Renato. *Uma noite em 1967*. São Paulo: Planeta, 2013. (Outros).
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005. (Folha Explica).

# “Nordestinidade”: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte

[“Northeasternness”: circulation, legitimation and institutionalization art narratives]

Pedro Ernesto Freitas Lima<sup>†</sup>

**RESUMO** • Atentos aos processos de legitimação de identidades, discutiremos o uso de narrativas sobre “nordestinidade” na produção, circulação e institucionalização das artes visuais de Pernambuco durante o século XX. Analisaremos como eventos e obras se organizaram em torno de narrativas e contranarrativas, aqui denominadas “nordestinidade”, tanto reverberando certo regionalismo freyreano, como também questionando a relação automática entre obras de artistas do Nordeste e o regionalismo, propostas por artistas como o grupo Camelo e por curadores como Moacir dos Anjos. • **PALAVRAS-CHAVE** • Identidade; “nordestinidade”; legitimação;

curadoria. • **ABSTRACT** • Questioning identities legitimation, we’ll discuss the use of narratives about “nordestinidade” (“northeasternness”) in the production, circulation and institutionalization of 20th century Pernambuco’s arts. We’ll analyze how events and works take identities narratives and counter-narratives. We’ll emphasize both works next to Gilberto Freyre regionalism type, as well as counter-narratives that suspend the automatic relation between Northeastern artists production and regionalism, proposed by artists such as Camelo group and by curators such as Moacir dos Anjos. • **KEYWORDS** • Identity; “northeasternness”; legitimation; curatorship.

Recebido em 8 de abril de 2019

Aprovado em 25 de julho de 2020

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. “Nordestinidade”: narrativas de circulação, legitimação e institucionalização na arte. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 34-49, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii76p34-49>

† Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

Dois eventos ocorridos no final dos anos 1990 protagonizados por agentes artísticos de Recife colocaram em discussão a atribuição de valores identitários, que poderíamos denominar como “nordestinidade”, a trabalhos artísticos. O primeiro deles foi a formação em 1997 do grupo Camelo por artistas que acusavam a seleção para a mostra “Antarctica Artes com a Folha” (1996) de ter privilegiado artistas do Nordeste cujas obras consideravam “caricaturalmente nordestinas” (PINHEIRO, 1999, p. 34). O segundo evento foi a exposição “Nordestes”, realizada em 1999 no Sesc Pompeia, em São Paulo, na qual o curador Moacir dos Anjos propôs debater a pertinência naquele momento do termo “artista nordestino”. Ambos colocavam em questão narrativas que tomaram a produção de artistas daquela região como “local”, isto é, como um Outro na perspectiva pretensamente hegemônica oriunda do eixo Rio-São Paulo.

A onipresença e a pregnância dessas narrativas ao longo de boa parte do século XX, que comumente concebiam certa “nordestinidade” a partir daquilo que era tido como “cultura popular”, “folclore” e “regional”, foram entendidas por Eduardo Dimitrov (2013, p. 16-17) como uma espécie de “régua”, que, consensualmente aceita, mensurava e eventualmente legitimava a produção da região. Entre adesões e rechaços, confirmações e questionamentos, o debate sobre uma “nordestinidade” nas artes é complexo e se prestou a diversos usos diferentes. A adesão ao rótulo poderia tanto contribuir para a legitimação e institucionalização de obras e artistas, como também poderia ser um obstáculo para o reconhecimento de condições cosmopolitas, modernas ou contemporâneas em determinados trabalhos<sup>2</sup>.

Propomos discutir aqui alguns efeitos do uso do discurso identitário por parte da produção artística dessa região. Para isso, analisaremos como uma série de eventos, obras e agentes se organizaram ao longo do século XX em torno de um feixe de narrativas e contranarrativas que compuseram aquilo que podemos denominar como “nordestinidade”. Além de eventos que podemos considerar como inventores dessa representação identitária, também destacaremos contranarrativas produzidas pelo grupo Camelo e pela narrativa curatorial da exposição “Nordestes” a partir da arte

---

2 Podemos mencionar os já muito debatidos casos de alterações de perspectivas nas narrativas de artistas como Cícero Dias e Manoel Bandeira (DIMITROV, 2013) e, mais recentemente, tratamos dos casos de Martinho Patrício e Marepe (LIMA, 2018a).

contemporânea, as quais, podemos afirmar, questionaram a associação automática entre a produção da região e o regionalismo de caráter freyriano ao colocar em questão os limites simbólicos da região.

## **INVENÇÃO DA “NORDESTINIDADE”**

Nossa discussão não pretende delimitar e propor o que seria a “nordestinidade”. Tal empreitada teria efeito transitório, retórico e estéril. Autores que discutem identidade a partir da perspectiva pós-colonial já disseram que a questão não admite ser tratada a partir de essencialismos. Segundo Stuart Hall (2000, p. 112), as identidades são “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”, o que evidencia mais a diferença do que a mesmidade. Portanto, nosso interesse deve ser redirecionado para os processos de reconhecimento e legitimação de discursos identitários, como propõe Mari Carmen Ramírez (2000, p. 16) ao falar sobre a suposta identidade “latino-americana”.

Dito isso, nosso interesse neste trabalho é investigar como certa ideia de “nordestinidade” foi operada em diversos eventos por diferentes agentes, entre eles artistas, críticos e curadores. A pregnância desse “feixe” de narrativas – assim podemos denominar devido às múltiplas origens e características dos enunciados que o compuseram – foi de tal modo impactante que dificilmente artistas e outros agentes de instituições artísticas da região em questão não se posicionaram de alguma forma em relação a essa “régua”. Neste primeiro momento, a partir da seleção e análise de alguns trabalhos produzidos na região ao longo do século XX, tentaremos apontar elementos, repertórios e procedimentos artísticos que compuseram narrativas que dizem respeito a essa certa “nordestinidade”.

A própria ideia de Nordeste foi inventada a partir de uma série de discursos de caráter físico, geográfico, político, econômico, cultural e artístico (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 72). O Movimento Regionalista, especialmente por meio do *Manifesto regionalista* (1926, publicado em 1952) de Gilberto Freyre, lançado no I Congresso Brasileiro de Regionalismo, em Recife (1926), teve protagonismo na construção e eleição de aspectos identitários que viriam a ser tidos como “nordestinos”. Para Freyre (1996, p. 50-51), a produção nordestina deveria fazer frente à “imitação cega” do “sul” por meio da valorização de sua “riqueza de tradições ilustres”, “nitidez de caráter”, “sedução moral” e “fascinação estética”, que dotariam a cultura brasileira de “autenticidade” e “originalidade”. As proposições relativas demonstram como o Nordeste era concebido como um Outro do “sul”. Para Albuquerque Júnior (1999, p. 72), esse Congresso e a publicação do *O livro do Nordeste* (1925), também encabeçado por Freyre, foram as primeiras tentativas de dar uma definição para a região que não se restringisse aos âmbitos geográfico, natural, econômico e político, mas que considerasse também aspectos culturais e artísticos, o que revela o protagonismo de Recife enquanto centro legitimador na definição e enunciação do que seria “nordestino”.

Em torno de Freyre se formou uma das principais redes de sociabilidade entre

artistas e outros agentes da região<sup>3</sup>. Em um primeiro momento, impactado por uma ideologia nativista, o sociólogo defendia o que seria uma pintura “nossa”, isto é, “pernambucana”, sugerindo inclusive repertórios aos quais artistas poderiam se dedicar. Em texto de 1925, Freyre afirmou que a “técnica da produção do açúcar oferece elementos para uma pintura tão nossa que é verdadeiramente espantoso o sempre-lhe terem sido indiferentes os pintores da terra” (apud DIMITROV, 2013, p. 24).

Segundo Dimitrov (2013, p. 41), era comum, na primeira metade do século XX, encontrar depoimentos de artistas e críticos dessas distintas redes de sociabilidade defendendo a necessidade de arte retratar os costumes e as paisagens naturais locais. Se havia uma diferença quanto à gramática de estilemas empregada, o recorte temático e o uso da figuração eram uma constante entre artistas dessas distintas redes.

O impacto do regionalismo de base freyreana não se limitou à produção do grupo de artistas mais próximo ao sociólogo, como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Manoel Bandeira e Vicente do Rego Monteiro. Segundo Cristiana Tejo (2005, p. 80), até pelos menos os anos 1980, aquilo identificado como “regional” se estabeleceu como fio condutor da produção artística de Pernambuco cuja identidade estaria assentada na “cultura popular”, no “folclore” e em “elementos regionais” e “telúricos”. Entretanto, é necessário fazer aqui uma ressalva e um acréscimo. O fio condutor identificado por Tejo pode ser identificado nas obras institucionalizadas pelas instituições locais, o que não significa que representava a produção da região como um todo. No período indicado pela autora, artistas como Montez Magno, Daniel Santiago, Paulo Bruscky e outros tidos como “experimentais”, produziram a partir de linguagens diversas como aquelas de matriz construtiva, a *performance*, o objeto e a chamada arte postal. No entanto, essas produções que não faziam referência imediata a repertórios e procedimentos considerados “regionalistas” ou “nordestinos”, muitas delas só foram institucionalizadas recentemente, algumas no início do século XXI, o que explica, muitas vezes, sua pouca visibilidade até determinado momento.

Isso não quer dizer que a narrativa sobre o regionalismo era única e homogênea. Seus usos suscitavam tensões quanto ao modo de narrar obras de artistas da região. A depender de onde era exposta, a produção de artistas como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres era estrategicamente associada ora ao regionalismo, ora às vanguardas modernistas europeias. Em texto para catálogo da exposição de 1960 de Lula Cardoso Ayres realizada no Museu de Arte de São Paulo (Masp), Gilberto Freyre ressaltou o caráter “surrealista” de obras como *Vestindo a noiva* (Figura 1), *Sofá mal-assombrado* e *Cabriolé mal-assombrado*, todas de 1945. Para Dimitrov (2013, p. 85), essa aproximação

---

3 Eduardo Dimitrov (2013, p. 20-21) identifica quatro grupos distintos de redes de sociabilidade em Recife na primeira metade do século XX: aquele ligado à Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932) e chamado de “acadêmico”, do qual fazia parte Murillo La Greca; o Grupo dos Independentes (1933), integrado por artistas ligados à imprensa, como Danilo Ramires Azevedo, Luiz Soares, Elezzer Xavier e o ilustrador Manoel Bandeira; um grupo constituído por artistas próximos a Gilberto Freyre e ao projeto Regionalista Tradicionalista, como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Fédora, Joaquim e Vicente do Rego Monteiro; e aquele referente à Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) (1948), integrado por Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, José Cláudio da Silva, Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza e Corbiniano Lins.

4 Sobre uma abordagem da produção “experimental” de Pernambuco, ver: Diniz, 2014.

visaria uma melhor aceitação por parte de um público que aos olhos de Freyre já estaria acostumado com os estilemas modernistas. O procedimento de Freyre, nesse caso, foi o de “contemporaneizar” a produção do artista ao associar seu vínculo considerado regional – como a referência ao “primitivo” dos bonecos de barro de mestre Vitalino, como é verificado nas figuras humanas de Ayres em *Passeio a cavalo* – ao que havia de mais recente em termos de vanguarda artística em nível mundial.



**Figura 1** – Lula Cardoso Ayres, *Vestindo a noiva*, 1945, óleo sobre tela, 92 x 73 cm. Coleção João Cardoso Ayres Neto. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras

Outro repertório importante para a construção da “nordestinidade” para as artes da região foi a representação do que seria o “povo” através de uma perspectiva social verificada, por exemplo, em parte da obra de Abelardo da Hora. Fundador da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e do Ateliê Coletivo da SAMR, respectivamente em 1948 e 1952, entidades cujo ineditismo incluía a defesa de artistas da região enquanto classe artística e a produção politicamente engajada (DIMITROV, 2010, p. 14-15), convivem em sua obra cenas de denúncia social, como a fome atribuída à seca (Figura 2) – flagelo esse recorrentemente associado aos primeiros discursos identitários da região desde o final do século XIX (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 70) –, e manifestações populares eleitas como distintivas de Recife, como o frevo.



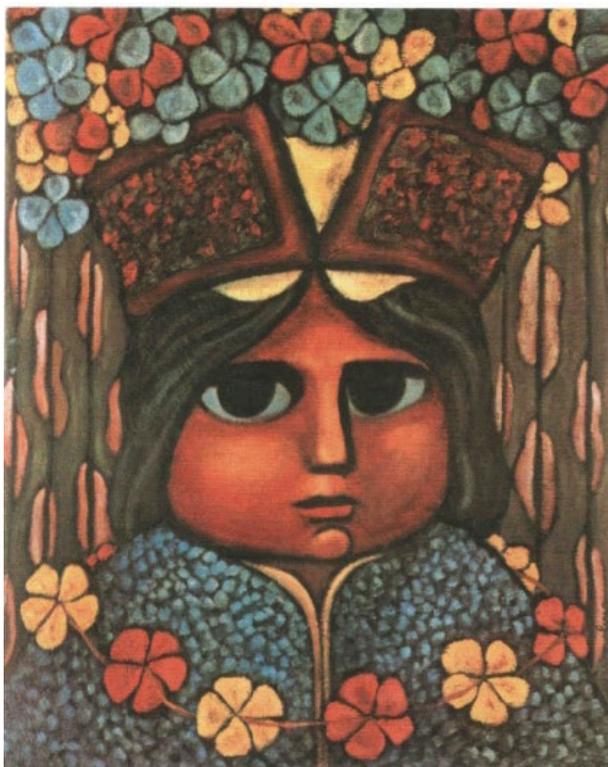
**Figura 2** – Abelardo da Hora, *A fome e o brado*, 1947, bronze, 135 x 60 x 30 cm. Fonte: Adelante, 2018

Diversos eventos contribuíram para a aderência dessa visualidade nacional-popular, muitas vezes de caráter social – com acepção de denúncia –, à produção da região. Entre eles, destacamos a atuação sistemática do Movimento de Cultura Popular (MCP), criado em 1960, o qual, segundo Tejo (2005, p. 83), buscava “deselitizar” a cultura nacional; e a participação e premiação dos pernambucanos Wellington Virgolino, Anchises Azevedo e João Câmara no IV Salão de Brasília de 1967, no qual Câmara venceu o Grande Prêmio de pintura. Segundo Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (2016, p. 164), a participação desses artistas em um evento de repercussão nacional sinalizaria uma diferença entre o que viria a ser uma “pintura brasileira” e aquela praticada nos centros urbanos do “sul” do país, o que demonstra mais uma vez a percepção da produção nordestina enquanto um Outro.

É possível afirmar que o feito de Câmara, artista que naquele momento passava a ser tratado como uma “glória local” (COUTO, 2005, p. 2), estimulou o interesse e a circulação de seus conterrâneos pelo eixo Rio–São Paulo, o principal centro legitimador das artes no país. Mesmo que a pintura de Câmara não recorresse a elementos estereotipados do que seria a cultura popular nordestina, seus conterrâneos identificaram no seu sucesso uma demanda nesse eixo legitimador

por uma pintura que fosse de fato “brasileira”, isto é, figurativa e que representasse elementos percebidos como “locais” (LIMA, 2011, p. 256-257).

Diferentemente, Wellington Virgolino lançou mão do expediente “regional” para circular no Sudeste do país. Em 1961, Virgolino foi exibido na VI Bienal de São Paulo em meio a pinturas rotuladas como “primitivistas”. A situação deixou de ser um incômodo quando Virgolino descobriu que a galeria paulista Astreia havia adquirido suas telas expostas e encomendado outras (DIMITROV, 2013, p. 235). Esse fato foi relevante para que o artista continuasse a produzir obras a partir de procedimentos e repertórios recorrentes, empregando padronagens elaboradas geralmente a partir de flores e de outros motivos decorativos, como em *Rosalina* (1963) e *Menino com chapéu florido* (1964) (Figura 3).



**Figura 3** – Wellington Virgolino, *Menino com chapéu florido*, 1964, óleo sobre tela, 61 x 50 cm. Coleção Carlos Ranulpho. Fonte: Dimitrov, 2013, p. 325

Nesses casos, entendemos que a ideia de “brasilidade” evoca a concepção estética modernista de que seria no Brasil interiorano, enquanto uma alteridade longínqua da perspectiva espacial (CAMPOS, 2007, p. 114), que manifestações tidas como “populares” representariam o “autêntico” e o “genuíno”. A classificação das pinturas de Virgolino como “primitivistas” evidencia esse julgamento. Apesar de seus discursos contrapostos, essas noções eram compartilhadas tanto pelos modernistas do “sul” quanto, como

mencionamos, pelos modernistas regionalistas freyrianos, para os quais, podemos dizer, o Nordeste representava uma “reserva de brasilidade”<sup>5</sup> do país.

Notamos, portanto, que a prática de procedimentos e de repertórios de caráter regionalista, identificados nas obras acima, foram importantes para a legitimação de artistas como “pernambucanos” e a conseqüente inserção de seus trabalhos em circuitos oficiais de instituições da região e em alguns outros de dimensão nacional. Joana D’Arc Lima (2011, p. 73-74) agrupa artistas que conseguiram legitimar sua produção por essa via sob a denominação de “estabelecidos”<sup>6</sup>. Em contrapartida, haveria também os “outsiders”<sup>7</sup>, aqueles interessados em novas linguagens contemporâneas e que criticavam os espaços oficiais e o tipo de arte que privilegiavam. Evidentemente que não devemos entender essa classificação de forma estanque. A situação e a conveniência poderiam alterar narrativas sobre determinadas obras e artistas, promovendo trânsitos entre as mencionadas categorias propostas por Lima.

Mais importante do que reconhecer um artista “estabelecido” ou “outsider” é perceber a diferença de trato institucional em relação à linguagem e ao repertório de suas obras. Podemos mencionar como exemplo as constantes repressões enfrentadas por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, como o fechamento da II Exposição Internacional de Arte Correio em Recife em 1976, evento desencadeador de *Limpo e desinfetado* (1978) (LOPES, 2014, p. 2.667-2.668), *performance* que podemos entender como comentário à pressão exercida pelas expectativas institucionais sobre artistas da região.

Enquanto o trabalho de Bruscky e Santiago não era assimilado pelas instituições locais, de modo distinto era recebida a obra de João Câmara. A aquisição da série *Cenas da vida brasileira 1930-54* (1974-1976) pela prefeitura de Recife em 1980, doada à Fundação de Cultura Cidade do Recife e posteriormente à Galeria Metropolitana de Arte (inaugurada em 1981 e que originaria o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, o Mamam, em 1997), gerou desconforto quando o próprio Câmara exigiu que a série fosse exibida de forma permanente na Galeria, o que passou a ser feito a partir de 1981 (LIMA, 2011, p. 356). Ou seja, enquanto o trabalho de Bruscky era interditado, o de Câmara era assimilado, inclusive com a concessão de privilégios ao artista e a sua obra. Os “estabelecidos”, portanto, tinham apoio institucional consistente para construir o que seria uma arte “pernambucana” e “nordestina”,

---

5 Expressão utilizada pela professora Ana Albani de Carvalho ao comentar minha comunicação intitulada “O ‘local’ do ‘artista nordestino’: Moacir dos Anjos e seu olhar sobre Marepe e Marcone Moreira” apresentada no 1º Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte (2018, Porto Alegre) para se referir às expectativas identitárias que costumeiramente se criam em relação ao Nordeste e a seus aspectos culturais e artísticos.

6 Joana D’Arc Lima (2011, p. 73) considera como “estabelecidos” os seguintes artistas: Abelardo da Hora, Cavani Rosas, Franklin Delano, Gil Vicente, João Câmara, José Carlos Viana, José Cláudio, Luciano Pinheiro, Montez Magno e Teresa Costa Rego.

7 Sob a denominação “outsiders”, Joana D’Arc Lima (2011, p. 74) agrupa os seguintes nomes: Aurélio Velho, Braz Marinho, Christina Machado, Daniel Santiago, Eduardo Melo, Flávio Emanuel, Humberto Araújo, Joelson Gomes, José Patrício, José Paulo, Luiz Avanzi, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Márcio Almeida, Marinaldo Silva Rodrigues (Naldo), Maurício Castro, Paulo Bruscky e Renato Vale.

em boa parte por meio da reiteração de repertórios associados ao que seria “local”, e se colocarem como referência para outros artistas.

## **CONTRANARRATIVAS: “NORDESTINIDADE” QUESTIONADA**

Os eventos e trabalhos comentados até aqui evidenciam a onipresença da chamada “régua” regionalista, a qual, de certo modo, arrastava a discussão artística para o âmbito identitário enquanto singularidade, característica fundamental para afirmação de uma produção própria – “pernambucana” e “nordestina” – que se distinguiria daquela do “sul”, isto é, do eixo Rio-São Paulo. De modo diverso, essa “régua” continuou impactando o contexto artístico de Recife nos anos 1990. Eventos como a criação do grupo Camelo e a exposição “Nordestes” ecoavam as narrativas sobre “nordestinidade” de modo contrapontístico.

Para discutirmos como esses eventos comentaram a “nordestinidade”, devemos considerar as novas condições do contexto artístico de Recife nos anos 1990, especialmente da segunda metade da década: o trânsito de críticos e curadores na região e seus diagnósticos realizados sobre a produção local; o adensamento das instituições artísticas da região; e o protagonismo adquirido pela função do curador. Em conjunto, essas condições estimularam e viabilizaram atividades de jovens artistas, muitos deles organizados em grupos, que reivindicavam a legitimação pelas instituições da região de produções que não fizessem referências imediatas a questões locais de verniz regionalista.

Desde a segunda metade dos anos 1980, uma série de coletivos de artistas se constituíram para fazer frente a abordagens críticas que limitavam os trabalhos da região a questões exteriores a eles, muitas vezes de caráter identitário. Sobre o Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco de 1988, Lígia Canongia, por exemplo, afirmou que a arte pernambucana seguia repetindo o que já havia sido feito, sendo nela ausentes contrastes e indagações (apud LIMA, 2011, p. 372). A crítica da curadora, tecida a partir de uma expectativa e de uma concepção do que seria “pernambucano” e “nordestino”, homogeneizava e limitava a recepção de obras. Entre esses coletivos estavam o Carasparanambuco (1986-1989), Formiga Sabe que Roça Come (1988-1990), Quarta Zona de Arte (1988-1994), Carga e Descarga (1995) e Camelo (1997). Neles, os repertórios e procedimentos regionalistas estavam presentes enquanto aquilo que deveria ser questionado, superado, ou até mesmo praticado, desde que a partir de linguagens tidas como contemporâneas.

Parte dos trabalhos desses grupos revelava o contato que esses artistas tiveram tanto com os chamados “estabelecidos” quanto com os “outsiders”. O Carasparanambuco, por exemplo, integrado pelos artistas Alexandre Nóbrega, Eduardo Melo, Félix Farfan, José Patrício, João Chagas, Marcelo Silveira, Maurício Silva e Rinaldo Silva, produzia trabalhos nos quais linguagens experimentais contemporâneas dialogavam com referências da cultura local e com linguagens tradicionais (LIMA, 2011, p. 273). Esse contato com produções de diferentes perspectivas na região é ressaltado no relato de Joana D’Arc Lima sobre a formação de Maurício Silva, integrante do Carasparanambuco:

Seu interesse recaía sobre a produção mais “diferente” na época. Ele se lembrou de Ypiranga Filho, um artista experimental, exímio gravurista, de Bruscky e Santiago, do fio conceitual, ao mesmo tempo que aprimorava tecnicamente seu traço com Abelardo da Hora e Adão Pinheiro – em suma, circulava por todas as poéticas e experiências que o ajudassem a expressar-se. (LIMA, 2011, p. 273).

O grupo Camelo foi fundado em 1997 pelos artistas Ismael Portela, Jobalo, Marcelo Coutinho, Oriana Duarte, Paulo Meira e Renata Pinheiro. Sua constituição foi uma reação à curadoria da mostra “Antartica Artes com a Folha”, realizada em 1996 no Pavilhão Manuel da Nóbrega em São Paulo e que tinha como objetivo mapear a produção de jovens artistas do país. Do Nordeste, os curadores da mostra – Tadeu Jungle, Nelson Brissac Peixoto, Stella Teixeira de Barros, Lorenzo Mammì e Lisette Lagnado – selecionaram, com exceção do trabalho de José Rufino, obras nas quais eram explícitas referências consideradas “regionalistas”, isto é, que tratavam do imaginário mais reiterado sobre o que seria a região. São os casos de *Banca de feira* de Marepe e trabalhos de Martinho Patrício que faziam referência aos caboclos de lança do maracatu rural, trabalhos que foram considerados como “caricaturalmente nordestinos” pelos futuros fundadores do Camelo, excluídos da mostra (PINHEIRO, 1999, p. 34).

Na perspectiva dos futuros integrantes do Camelo, a mostra consistia em uma importante ação de descentralização artística no país e que, devido às escolhas feitas de obras da Região Nordeste, continuava privilegiando tendências de caráter “regionalista” e que, provavelmente, continuaria impactando tanto a produção quanto a recepção de obras da região. Portanto, a reação a essa seleção era estrategicamente importante. O depoimento do artista Marcelo Coutinho evidencia o descontentamento motivador do grupo e nos informa sobre o que era tido como “nordestino” e “regionalista”:

Quando pensamos na mais clara característica de uma visualidade tipicamente nordestina, dificilmente não nos virá à mente a expressão bidimensional da gravura, do desenho, e especialmente da pintura. A força de uma iconografia de cunho popular, regional, também é uma das marcas profundas desta cultura. Provavelmente, a ausência desses elementos seja uma das características mais fortes que justifiquem a organização do grupo *Camelo*. (COUTINHO, 1997, p. 1 apud PINHEIRO, 1999, p. 37).

Portanto, uma das questões principais para o grupo Camelo era questionar a associação automática entre a arte produzida na região e certa “nordestinidade” vinculada ao regionalismo freyriano.

Marcelo Coutinho e Oriana Duarte, integrantes do Camelo, participaram da exposição “Nordestes”, realizada em 1999 no Sesc Pompeia de São Paulo, ao lado de outros artistas<sup>8</sup>. A exposição, segundo seu curador Moacir dos Anjos (1999),

---

8 Além de Marcelo Coutinho e Oriana Duarte, estiveram presentes na exposição Alexandre Nóbrega, Alice Vinagre, Delson Uchôa, Eduardo Frota, Efrain Almeida, Gil Vicente, José Guedes, José Patrício, José Rufino, Marcelo Coutinho, Marepe, Martinho Patrício e Paulo Pereira (ANJOS, 1999).

questionava a expressão “artista nordestino” a partir da negociação “com expectativas sobre quais as fronteiras simbólicas que singularizariam, no campo das artes visuais, o que é ali produzido [no Nordeste]”.

Entre os trabalhos expostos estava *Dos heteróclitos – como campo de dispersão* (1999), instalação de Oriana Duarte constituída por colheres, pedras, anzóis, pedaços de vidro e de feltro. O trabalho fazia referência a uma *performance* de Duarte apresentada em 1997, *A coisa em si* (Figura 4), na qual a artista tomava uma sopa feita de pedras recolhidas nos locais onde o trabalho era executado. Moacir dos Anjos entendeu o trabalho como um comentário à dimensão simbólica e arbitrária do traçado cartográfico definidor da região de procedência da artista. Ao tomar a sopa, Duarte

[...] incorpora e carrega [...] os lugares por onde passa, desterritorializando-os e compondo, nela mesma, uma cartografia nova e contemporânea do mundo em trânsito que habita: um mundo de simultânea preservação de dessemelhanças e de negociação constante entre formas distintas de pertencimento à vida. (ANJOS, 2000, p. 56-57).



**Figura 4** – Oriana Duarte, *A coisa em si*, 1997, *performance*. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras

Esse trabalho é exemplar de como artistas conviviam em Recife na segunda metade da década de 1990 com linguagens da arte contemporânea, de caráter internacional ou global, em uma região considerada “periférica”. Seja como proposição concreta, seja de forma metafórica, *A coisa em si* trata do embate daqueles artistas com instituições locais que, até então, resistiam a assimilar novas linguagens artísticas. Por mais difícil que fosse, Duarte e seus colegas estavam dispostos a encarar essa sopa, provavelmente insossa, compartilhá-la com os circuitos legitimadores e reconfigurar, a

partir de uma ação antropofágica, seus locais e sua produção, distanciando-a do caráter regionalista, embora com ele mantivesse diálogo.

Realizada em São Paulo, “Nordestes” legitimava no tradicional centro artístico hegemônico do país não só o conjunto de artistas e seus repertórios e procedimentos, mas também seu curador e sua função. Além da exposição em questão, a atuação de Moacir dos Anjos em Recife como pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)<sup>9</sup>, em curadorias que propunham mapear a produção artística da região – como, por exemplo, “Ceará e Pernambuco: dragões e leões”, realizada com Agnaldo Farias em 1998 na inauguração do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza –, e mais tarde como diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam) entre 2001 e 2006, impactou na assimilação pelo meio local e na consolidação da função do curador enquanto agente importante na organização e mediação daquela produção.

A assimilação desse agente mediador, entretanto, não foi um processo consensual. A emergência de figuras como o curador e o diretor de museu fundou um campo de disputa com artistas pelo protagonismo da cena. Segundo Tejo (2005, p. 100), habituados ao “protecionismo do Estado ou mesmo à ética da influência política ou das afinidades eletivas, os artistas que têm atuação apenas local ressentem-se de ter que passar pelo crivo de especialistas”. Essa disputa adquire maior amplitude quando consideramos que a atuação de curadores e dirigentes de instituições museais, especialmente em projetos de mapeamento e exibição de obras a partir do critério identitário geográfico, não só diz respeito à legitimação de produções artísticas, mas também implica em uma empreitada simbólica poderosa: a reelaboração de discursos identitários sobre o que seria uma arte “pernambucana” e “nordestina”. Dito isso, é necessário questionar ainda como artistas e curadores negociam narrativas de exposições e qual o impacto dos discursos curatoriais de caráter identitário nas obras desses artistas, questão que pretendemos desenvolver futuramente.

---

9 A Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) foi instituída em 1949 com o objetivo inicial de realizar estudos multidisciplinares sobre a vida do trabalhador rural das regiões Nordeste e Norte do país a partir de uma perspectiva regionalista. Com o passar dos anos, a instituição criou uma série de aparelhos de mediação que divulgavam pesquisas de caráter antropológico da instituição (JUCÁ, 1991, p. 49). A partir de 1984, passou a administrar a Galeria Vicente do Rego Monteiro, a qual passou a se dedicar à arte contemporânea, especialmente a partir de 1995. Ao lado do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (1997), a Fundaj se preocupou em atuar na descentralização de políticas para o setor artístico, o que incluía a promoção de intercâmbios regionais e nacionais entre artistas, críticos e curadores, promovendo também eventos como cursos de história da arte que tinham como objetivo a formação de público para a arte contemporânea, como os promovidos por Agnaldo Farias no Mamam entre os anos de 1998 e 2000. Atuaram nesses cursos, além do próprio Farias, também Jorge Coli, Fernando Cochiarralle, Luiz Camilo Osório, Frederico Moraes, Lígia Canongia, Glória Ferreira, Sônia Salzstein, Tadeu Chiarelli, Marcus Lontra, Lorenzo Mammì e Paulo Sérgio Duarte (TEJO, 2005, p. 94-95). Moacir dos Anjos integra o corpo de pesquisadores da Fundaj desde 1990, sendo que até 1998 sua pesquisa era desenvolvida dentro da área econômica. Entre 1998 e 2000, foi coordenador de Ação Cultural do Instituto de Cultura (atual Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte) da mesma instituição. Entre 2001 e 2006 foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), de Recife, e em 2009 voltou a ser coordenador de Artes Visuais da Diretoria de Memória, Educação, Cultura e Arte da Fundaj (cf. Currículo Lattes, ANJOS JUNIOR, 2019).

Em oposição às expectativas que geralmente elegem e cristalizam o que seria “nordestino”, Anjos (1999) propôs que a produção contemporânea da região promoveria um “amolecimento”, uma redefinição da cultura regionalista. Esse outro Nordeste, por sua vez, não resultaria de uma representação simbólica perfeitamente delineada, o que significaria reproduzir o modelo rígido e imediatamente passível de implosão de Freyre, já que o próprio espaço ao qual ele pretendia se referir é múltiplo e está em permanente construção. Nas palavras do curador, as obras expostas eram

[...] trabalhos críticos que desmontam a ideia de região como algo imutável e que reconstroem suas fronteiras como espaços de trocas. São trabalhos que, ao constantemente reinventar formas de expressão e de vida, parecem afirmar que não há somente *um* Nordeste, mas muitos. (ANJOS, 1999).

De forma geral, nas obras expostas em “Nordestes” estão presentes elementos de fácil associação a uma expectativa do que seria a “nordestinidade”, como, por exemplo, materiais telúricos, como a madeira e o barro, referências à religiosidade popular, especialmente aos ex-votos, aos engenhos do ciclo do açúcar do passado e às cores fortes e saturadas associadas a representações da região enquanto lugar intensamente iluminado pelo sol. Essas características podem remeter a um Nordeste inventado como “espaço da saudade”, isto é, enquanto uma representação lírica e fantasiosa de um lugar que não existe mais, de aspecto rural, assentado sob estruturas pré-capitalistas e patriarcais e que idealiza como mais autênticas e verdadeiras o “popular” e a experiência folclórica (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 77).

No entanto, entendemos que o *status* canônico dos mencionados repertórios “regionalistas” é questionado quando aproximados e hibridizados com linguagens contemporâneas. *Dominós*, trabalho de José Patrício, por exemplo, constituído por milhares de dominós revestindo o chão do espaço expositivo (Figura 5), emprega um objeto banal e cotidiano na construção de formas de certo rigor geométrico, colocando-o em diálogo com tradições da arte contemporânea, como o *ready made* e produções de matriz construtiva.



**Figura 5** – José Patrício, *Dominós*, 1999, 7.840 peças de jogo de dominó, 305 x 305 x 0,5 cm. Fotógrafo: Manoel Veiga. Fonte: arquivo pessoal de Moacir dos Anjos

Ou seja, alguns trabalhos dialogam com seu entorno cultural, mas não na ordem do mimético, da mesmidade. Não definem um único Nordeste, mas se abrem para vários, atravessados por proposições subjetivas dos artistas e por diálogos com a própria arte e sua história. Do ponto de vista identitário, sugerem que a construção da região não é algo natural, mas sim de ordem discursiva (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 23; HALL, 2015, p. 29).

Procuramos demonstrar, portanto, como uma série de obras e eventos se organizaram em torno de um feixe de narrativas mais ou menos apreensível como “nordestinidade”. Percebemos que a questão identitária, operada por diversos agentes, como críticos, curadores, artistas, instituições e mercados, participa de forma importante da assimilação de obras por determinados circuitos, produzindo sentidos, ora convenientes, ora inconvenientes. Diante de uma arte contemporânea que reivindica para si a condição de “plural”, isto é, que se afirma muitas vezes como inapreensível por generalizações (GROYS, 2015, p. 11-12), faz-se necessária, cada vez mais, a investigação de narrativas que acompanhem a circulação de obras e que muitas vezes, como é o caso das interpelações identitárias, se pautem por homogeneidades inventadas, seja de caráter geográfico, racial, de gênero, entre outras.

## SOBRE O AUTOR

**PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA** é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa Teoria e História da Arte.

ped.ernesto.din@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>

## REFERÊNCIAS

- A COISA em Si. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra22888/a-coisa-em-si>>. Acesso em: 20 jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- ADELANTE Comunicação Visual. Abelardo da Hora, *A fome e o brado*, 1947. Disponível em: <<https://adelantesp.tumblr.com/post/III400675476/abelardo-da-hora-a-fome-e-o-brado-1947-bronze>>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundaj/Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- ANJOS, Moacir dos. Arte em trânsito. In: ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes*. Catálogo. São Paulo: Sesc Pompeia/Fundação Joaquim Nabuco, 1999.
- \_\_\_\_\_. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (Org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 45-59.
- ANJOS JUNIOR, Moacir Tavares Rodrigues. Currículo do sistema currículo Lattes. [Brasília], última atualização 15 dez. 2019. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4787189P7>>. Acesso em: nov. 2017.
- CAMPOS, Marcelo. Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento. *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 15, 2007, p. 107-115.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. História e imagem: João Câmara e a Era Vargas. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, n. 11, jan.-mar. 2005, p. 1-14.
- DIMITROV, Eduardo. Pintura e identidade: formas de pintar Pernambuco por artistas locais e seus diálogos com o Sudeste. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 34., *Anais...* Caxambu, 2010, p.1-30.
- \_\_\_\_\_. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Tese (Doutorado). Professora orientadora dra. Lília K. M. Schwarcz. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DINIZ, Clarissa (Org.). *Pernambuco experimental*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.
- FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. In: FREYRE, Gilberto; QUINTAS, Fátima; DIMAS, Antônio. *Manifesto regionalista*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana 1996, p. 47-75.
- GROYS, Boris. Introdução. In: GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

- JUCÁ, Joselice. *Joaquim Nabuco: uma instituição de pesquisa e cultura na perspectiva do tempo*. Recife: Fundaj/Massangana, 1991.
- LIMA, Joana D'Arc de Sousa. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo*. Tese (Doutorado). Professor orientador dr. Antônio Paulo Rezende. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Acusação como estratégia: Marepe e Martinho Patrício entre o regional e o contemporâneo. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 2., *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018, p. 217-227.
- \_\_\_\_\_. O "olhar" do "artista nordestino": Moacyr dos Anjos e seu olhar sobre Marepe e Marcone Ferreira. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE RELAÇÕES SISTÊMICAS DA ARTE, 1., *Anais – Arte além da arte*. Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa, organização. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018b p. 366-374.
- LOPES, Almerinda da Silva. A arte postal durante a ditadura militar e a ideia de arquivo. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 23., *Anais...* Belo Horizonte: ANPAP, 2014, p. 2.659-2.267.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. 1967. IV Salão de Arte Moderna de Brasília: os últimos modernos. In: CAVALCANTI, Ana et al. (Org.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio Books/Fapesp, 2016, p. 159-169.
- PINHEIRO, Jane. *Arte contemporânea no Recife dos anos 90: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna*. Dissertação (Mestrado). Professora orientadora dra. Danielle Perin Rocha Pitta. Curso de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Identidad o legitimación? Apuntes sobre la globalización y el arte em América Latina. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque.; RESENDE, Beatriz (Org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 11-34.
- TEJO, Cristiana Santiago. *Made in Pernambuco: Arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Dissertação (Mestrado). Professora orientadora dra. Ângela Freire Prysthon. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.
- VESTINDO a Noiva. (1945). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5835/vestindo-a-noiva>>. Acesso em: 20 jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

# Obras brasileiras de música cênica contemporânea

[ *Brazilian works of contemporary scenic music* ]

**Gustavo Bonin<sup>1</sup>**

**RESUMO** · O artigo apresenta obras de música cênica realizadas no campo da música contemporânea de concerto brasileira. Os autores costumam ressaltar a presença cênica dos concertos de música utilizando estratégias de iluminação, gestualidade, encenação etc. Com base na semiótica tensiva, proposta por Claude Zilberberg (2004; 2011), apresentaremos a música cênica como uma prática musical percebida a partir dos modos de contato estabelecidos entre as presenças musicais e as presenças cênicas, em uma configuração mais ou menos próxima. A partir dessa via, apresentaremos as peças pelos seus graus de presença cênica, ancoradas na latência cênica inerente a qualquer *performance* musical.

· **PALAVRAS-CHAVE** · Modos de contato;

música cênica; semiótica tensiva. · **ABSTRACT**

· The article will present works of scenic music performed in the field of contemporary Brazilian concert music. The authors usually emphasize the scenic presence of music concerts using strategies of lighting, gestures, staging, etc. Based on the tensive semiotics, proposed by Claude Zilberberg (2004; 2011), we will present scenic music as a musical practice perceived from the modes of contact established between musical presences and scenic presences, in a more or less close configuration. From this base, the pieces will be presented by their gradation of scenic presence, supported by the scenic latency inherent in any musical performance.

· **KEYWORDS** · Modes of contact; scenic music; tensive semiotics.

Recebido em 11 de abril de 2019

Aprovado em 16 de julho de 2020

BONIN, Gustavo. Obras brasileiras de música cênica contemporânea. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 50-72, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i76p50-72>

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

A diversidade estilística do repertório de música cênica brasileira foi um estímulo que nos levou à curiosidade pelos objetos ditos *complexos, sincréticos, híbridos* etc. Dito de outro modo, nos conduziu ao interesse por um objeto que não se define pelas particularidades de apenas uma linguagem. Acreditamos que a música cênica, entendida como uma prática artística que coloca em *contato* elementos *musicais* e *cênicos*, não deixa de ser *música* ao mesmo tempo que vai se transformando em outra coisa.

Em certa medida, toda *performance* artística tem seus graus de contato, independentemente do quão evidente é a presença de cada um de seus elementos constitutivos. A *ambivalência* do sujeito que pertence à prática artística da música cênica, situado no entrelugar do *musical* e do *cênico*, acaba por tensionar a presença desses elementos, criando um jogo de *dominâncias* no objeto artístico.

É a partir desse ponto de partida que entendemos a música cênica como uma prática artística que se constitui na interação entre presenças musicais e cênicas orientadas por uma regência musical de base. Em nossa dissertação de mestrado<sup>2</sup> procuramos descrever, a partir do repertório brasileiro, como o modo de contato entre as presenças estabelece os sentidos para os sujeitos envolvidos nessa prática musical. Isso porque essa prática híbrida mostra que, apesar de, muitas vezes, parecer ser uma prática cênica, é, na verdade, interpretada como um espetáculo musical. A prática é recorrentemente confundida com os musicais da Broadway, ou mesmo com a ópera, porém nosso trabalho procurou descrever a música cênica que se desenvolveu no interior da música contemporânea de concerto brasileira, utilizando, principalmente, as latências cênicas já inerentes às *performances* musicais, além do experimentalismo recorrente à música contemporânea. Nada impede que esse mesmo modelo seja aplicado a outras práticas em que a dependência entre as presenças musicais e cênicas seja pertinente, desde que se mantenha a ideia de que há uma regência musical que orienta a percepção dos sujeitos envolvidos.

Neste artigo procuramos apresentar a noção de *latência cênica* como uma manifestação já inerente a qualquer *performance* musical, e também escalonar as gradações da presença cênica nas obras de alguns compositores brasileiros no período

---

2 O artigo presente é uma síntese de alguns trechos da dissertação *Quadro a quadro: música cênica brasileira* (BONIN, 2018).

que se estende da segunda metade do século XX até os desdobramentos atuais. As obras são encadeadas a partir de *áreas de contágio* tanto históricas, no interior da prática de música contemporânea brasileira, como estruturais, apresentando a gama variada de estratégias cênicas utilizadas pelos compositores, como o trabalho com encenação, figurino, iluminação, elementos verbais etc.

## PRESENCAS DA MÚSICA CÊNICA

Entramos em consonância com os autores de música cênica que procuram ampliar a pertinência daquilo que engloba a *performance musical*, revelando dela certa “visualidade”, ou certa “teatralidade”, que chamamos de *presença cênica*. Presença que se encontra já *latente* em todo modo realizado de manifestação na prática musical e também dentro do nosso recorte específico da música contemporânea.

Ao longo de nossas leituras, encontramos várias indicações de que os compositores, antes mesmo de “incluírem” elementos extramusicais em suas obras, encontraram ferramentas nas próprias potencialidades cênicas já presentes no contexto de um concerto de música. O compositor Gilberto Mendes aponta para um *elemento mínimo* da presença cênica latente:

Colecionava guarda-chuvas! [sobre Erik Satie]. Uma vez ele foi visto debaixo de um temporal protegendo o guarda-chuva (risos). Parece que o teatro-musical vem daí, né? Daquilo do teatro que a gente faz, né? Razão por que a gente é ator também, é intérprete. A gente pisa muito no palco, a gente tem desembaraço, né? Mexe pra cá, vira pra lá, sobretudo o cantor. Está atuando, né? *E a coisa dele* [da música cênica] *parece que surgiu da observação do que há de teatro também na interpretação musical... O pianista que entra, pega o piano, senta, não tá muito bom, levanta, acerta melhor; põe a partitura, ela cai no chão, ele pega... é um teatro isso aí.* (MENDES, entrevista a MAGRE, 2017, p. 151 – grifos nossos).

Observar outras potencialidades inerentes a uma prática é revelar outros elementos além dos tradicionalmente focalizados na manifestação dessa práxis, é um *fazer-interpretativo* que o ouvinte assume durante a *performance*, ou seja, quais elementos, dentro do conhecimento que o sujeito tem da linguagem, ele seleciona para aquela apreensão. John Cage, em conformidade com a colocação de Mendes, responde à pergunta feita por Schechner: “O concerto é uma atividade teatral?”:

Sim, até mesmo uma peça convencional tocada por uma orquestra sinfônica convencional: o tocador de trompa, por exemplo, sempre esvazia o cuspido de seu tubo. *E isso frequentemente envolve mais minha atenção do que as melodias, as harmonias etc.* (CAGE, 1965, p. 50 – tradução e grifos nossos)<sup>3</sup>.

---

3 “Cage: Yes, even a conventional piece played by a conventional symphony orchestra: the horn player, for example, from time empties the spit out of his horn. And this frequently engages my attention more than the melodies, harmonies, etc.” (CAGE, 1965, p. 50).

O compositor italiano Luciano Berio (1998, p. 68 – tradução nossa) aponta que “um concerto também é um espetáculo. Uma *performance* de concerto, quer se goste quer não, é também um teatro em potencial”<sup>4</sup>. Ao perceber as potencialidades cênicas inerentes a um concerto de música, Mauricio Kagel (1983, p. 125 – tradução nossa) crê “que nós podemos compor com tudo; as situações entre os intérpretes são eminentemente musicais em um sentido teatral”<sup>5</sup>.

A inversão que Kagel propõe ao pensar o que tem de “eminentemente musical” em uma ação no “sentido teatral” revela um procedimento de criação por controle, variação e desdobramentos de parâmetros que são caros aos modos de composição musical, independentemente se o material agora também inclui uma “situação” ou um traço cênico como parâmetro. Portanto, como aponta Llorenç Barber (1987, p. 33 – tradução e grifos nossos): “Luzes, objetos, palavras, movimentos e instrumentos são articulados e compostos como se fosse sons, timbres e tempos. *São música na mesma medida em que a música se tornou outra coisa*”<sup>6</sup>.

Compreendendo a possibilidade de ter procedimentos composicionais utilizando outros parâmetros, e culminando novamente na percepção global de uma obra, esses traços cênicos elencados por Barber podem agora ser compreendidos como “música na mesma medida em que a música se transformou em outra coisa”:

Os elementos acústicos e os elementos visuais se tornam “inteligíveis” uns por causa dos outros, de forma que o espectador se percebe da relação que existe entre uma técnica instrumental (que perde a “aura” para se converter em ferramenta) e seu concreto resultado sonoro. (BARBER, 1987, p. 33 – tradução nossa)<sup>7</sup>.

Entendemos que a “outra coisa” em que a música se transformou configura-se na gradação de contato entre as presenças musicais e cênicas. Dessa maneira, acreditamos que essa dependência é compreendida, em um primeiro momento, através de uma correlação inversa entre suas medidas, o que implica dizer que, quanto *mais* presença musical, haverá *menos* presença cênica e, ao contrário, quanto *mais* presença cênica, haverá, portanto, *menos* presença musical.

A “quantidade” de presença cênica inicia-se no que há de *mínimo cênico*, em uma *performance* instrumental de câmara, chegando até o *monumental* que há na maioria das *performances* operísticas, que, além da presença de um *libretto* (ou algo similar

---

4 “*Anche un concerto è spettacolo. Un'esecuzione concertistica, che lo si voglia o no, è anche un teatro potenziale*” (BERIO, 1998, p. 68)

5 “[...] nous pouvons composer avec toute; les situations entre musiciens sont éminemment musicales dans un sens théâtral” (KAGEL, 1983, p. 125).

6 “*Luces, objetos, palabras, movimientos e instrumentos son articulados y compuestos como si fuesen sonidos, timbres y tiempos. Son música en la misma medida en que la música ha devenido otra cosa*” (BARBER, 1987, p. 33).

7 “*Los elementos acústicos y los visuales se vuelven 'inteligibles' los unos a causa de los otros, de forma que el espectador se apercebe de la relación que existe de causa a efecto entre una técnica instrumental (que pierde el "aura" para convertirse en herramienta) y su concreto resultado sonoro*” (BARBER, 1987, p. 33).

a um texto-verbal), possui maior desdobramento das presenças cênicas latentes nas *performances* musicais.

Para ilustrar a gradação entre as presenças que estamos propondo, vamos observar dois exemplos, um com pouca presença cênica, e outro com muita presença cênica, ambos no interior da música contemporânea de concerto. Optamos por apresentar peças que estão nos polos limites da prática para que seja possível perceber as medidas dessa correlação entre presenças musicais e cênicas com mais clareza.

No polo com pouca presença cênica, a peça *Retrato I* (1979), para flauta e clarinete, de Gilberto Mendes, mobiliza durante quase toda a extensão apenas elementos musicais, como uma peça tradicional de concerto. No entanto, na última parte, o compositor indica que o trecho tocado (Figura 1) deverá ser repetido “com todos os gestos e expressões requeridos pela interpretação”, porém *sem som* (MENDES, 1979, p. 1).

O trecho K é o que deve ser repetido mantendo somente os gestos corporais, *sem som*. A estratégia de repetir tanto a sonoridade como a gestualidade inerente dos instrumentistas fortalece a compreensão do que há de cênico na última parte sem som. Ao pôr em destaque a presença cênica latente na *performance* musical, além de conduzir uma mudança de foco na percepção do ouvinte, esse trecho aponta didaticamente a dependência entre as presenças musicais e cênicas que queremos enfatizar (Figura 2).

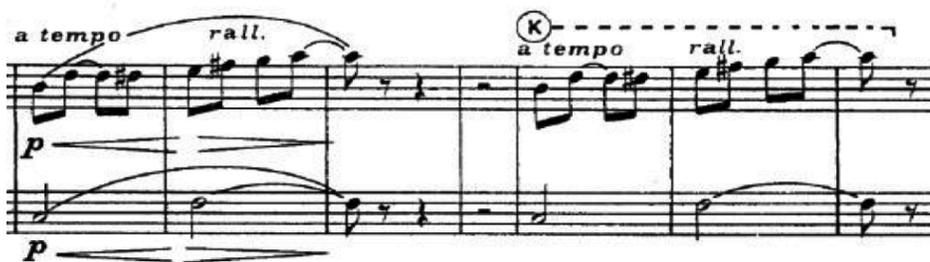


Figura 1 – Trecho final da partitura de *Retrato I*, de Gilberto Mendes. Fonte: Mendes, 1979



**Figura 2** – Cibele Palopoli (flauta) e José Luiz Braz (clarinete) interpretam *Retrato I*, de Gilberto Mendes, 2010. Fonte: YouTube (RETRATO I, 2010)<sup>8</sup>

No polo com muita presença cênica, temos por exemplo a peça *Ópera aberta* (*curtição de voz e músculos: contraponto em duas partes*) para soprano, halterofilista e uma miniplataia no palco (Figura 3), também de Gilberto Mendes (1976), em que a partitura (ou “roteiro”) se resume a estas poucas indicações:

Uma cantora entra em cena, vestida a caráter, e começa a cantar e a representar trechos variados de óperas, entremeados de exercícios vocais. O desempenho teatral destacará seu encantamento, seu enlevo com a própria voz, que ela, com as mãos, deverá acariciar, embalar e moldar, como se a visse materializada à sua frente. Porque a cantora de ópera é, antes de tudo, uma enamorada da própria voz.

Pouco tempo depois entra em cena um halterofilista, pulando corda, também vestido a caráter, e começa a fazer exercícios com e sem os halteres, entremeados de exibições do seu muque braçal, peitoral e dorsal. Porque o halterofilista é, antes de tudo, um enamorado do próprio corpo.

No canto esquerdo da cena, um grupo formado de pelo menos cinco pessoas, sentadas de perfil para a plateia, em quatro ou cinco momentos aplaude freneticamente, gritando “bravo!”.

A atuação da cantora e do halterofilista é independente. Um ignora o outro, até certo momento em que a cantora toma conhecimento da presença do halterofilista, olha-o de alto a baixo, entre surpresa e indignada, com as mãos na cintura, e diz o nome dele (que deverá ser o nome de algum personagem de ópera) em tom repreensivo, sem conseguir, no entanto, perturbá-lo. E volta a cantar, como se não tivesse acontecido nada.

Finalmente o halterofilista toma conhecimento da cantora, ao perceber que ela não consegue atingir as notas cada vez mais agudas que tenta dar. E, com a intenção de

<sup>8</sup> Ver trechos da *performance* no YouTube (RETRATO I, 2010).

ajudá-la, anda em sua direção e a levanta, colocando-a sobre seu ombro. Dá umas voltas, no palco, com a cantora esperneando, apavorada, sobre seu ombro, mas sempre cantando. E sai de cena lentamente.

---

Este é um roteiro básico, que deverá ser desenvolvido em suas virtualidades cênicas. Duração: o tempo necessário para que tudo ocorra sem deixar cair o interesse do espectador. (MENDES, 1979, p. 1).



**Figura 3** – Anna Maria Fieffer e Sérgio Roberto Anacleto atuam em *Ópera aberta*, de Gilberto Mendes. Fonte: YouTube (GILBERTO..., s.d.)<sup>9</sup>

A própria *partitura/roteiro* se afasta da notação comum, ou seja, não há qualquer símbolo ou grafia que corresponda a um desenvolvimento sonoro específico – ela descreve verbalmente uma pequena cena a ser representada pelos intérpretes. As presenças musicais indicadas na partitura são: a sugestão de trechos de ópera; os exercícios vocais que a cantora deverá escolher livremente; a plateia e os “bravos” que a plateia deverá gritar em alguns momentos (quatro ou cinco vezes); e, além disso, na única interação entre “cantora” e “halterofilista”, há uma indicação de ascendência para um registro cada vez mais agudo da cantora.

Acreditamos que os canais sensoriais não são os delimitadores por excelência dos elementos que constituem as presenças em jogo, pois há, por exemplo, uma gestualidade prototípica no modo como as cantoras de ópera executam os exercícios vocais, fazendo com que esse elemento somático e visual pertença *ambivalentemente* às duas presenças.

Pela predominância dos elementos cênicos nessa obra, são bastante frágeis os traços “musicais” que asseguram a obra anterior dentro da prática de música cênica.

---

9 Ver trechos da *performance* no YouTube (GILBERTO..., s.d.).

O que ainda mantém, ao nosso ver, a pouca *regência musical* é o espaço característico das *performances* musicais (concerto, festival de música etc.) e a autoria ligada a um compositor de música.

Por exemplo, se colocássemos a peça de Mendes em um espaço diferente de um *concerto de música* (caso ela fosse apresentada como uma *performance art* ou dentro de um festival de teatro), e sem uma autoria ligada a um *compositor de música*, a *performance* provavelmente iria desestabilizar por completo a dependência que, como acreditamos, sustenta a prática. Dessa maneira, outro tipo de pacto entre intérpretes e espectadores envolvidos se faria presente nessa *performance* caso não houvesse essas características.

No entanto, caso se mantenha pelo menos uma das duas características, *concerto de música* e *compositor de música*, os elementos cênicos ganham, então, profundidade a partir da práxis enunciativa que estabiliza as práticas musicais e as mantém sob uma regência musical mesmo que átona.

Quando Mendes propõe uma emulação do meio social da música de concerto, faz emergir personagens intimamente conhecidos por seus espectadores, como a “cantora de ópera”, que é uma “enamorada da própria voz”, e a “plateia entusiasta”, que vibra a cada virtuosismo do intérprete, todos em tom irônico e satírico. A verdadeira subversão, estratégia corrente do humor, é a inserção de um personagem que não faz parte dessa prática, o “halterofilista”.

A estratégia já descrita de restabelecimento cênico, presença *latente* em toda *performance* musical, permanece a partir da emulação descrita anteriormente. No entanto, através de um desenvolvimento maior do elemento de *encenação* dos intérpretes (tanto da cantora como da plateia presente no palco) e do deslocamento que causa a participação do “halterofilista”, notamos que a peça tem um aumento considerável da presença cênica em relação à presença musical, o que a coloca em risco de não ser identificada como uma prática musical. Para Mendes (2005), “é uma música sem música, tudo bem. O *compositor* tem que induzir a pessoa a um *clima musical*. Esse clima é que tem que ser curtido”.

A obra também nos motiva a apontamentos mais nítidos de conteúdo, como, por exemplo, a temática do virtuosismo que se reitera nas situações envolvendo a cantora, o halterofilista e a plateia, assim como as discussões que envolvem as dinâmicas coletivas da prática musical, cenários em que o virtuosismo exacerbado ganha ênfase nas criações e produções musicais.

Para concluirmos a argumentação sobre as gradações de presenças contidas nos exemplos que apresentamos, gostaríamos de trazer, então, uma última citação, na qual o pesquisador Björn Heile (2006) aponta nitidamente os polos dessa gradação em duas peças de Maurício Kagel, compositor argentino que é referência para a música cênica dentro do campo da música contemporânea de concerto:

As primeiras peças de teatro instrumental [música cênica] de Kagel, *Sonant* (1960) e *Sur scène* (1960), que foram compostas simultaneamente, partem de *polos opostos*, a primeira transformando o ato de tocar instrumentos musicais em ação teatral, e a segunda, ao contrário, apresentando uma *performance* musical dentro de um contexto quase-teatral. O significado disso dificilmente pode ser superenfático,

pois demonstra como Kagel reage tanto à musicalização do teatro experimental (no caso de *Sur scène*) quanto à dramatização da *performance* musical na tradição do teatro musical (em *Sonant*). (HEILE, 2006, p. 35 – tradução e grifos nossos)<sup>10</sup>.

A diferença que existe entre as peças de Gilberto Mendes aqui apresentadas – *Retrato I* e *Ópera aberta* – nos parece a imagem mais didática e sintetizada da gradação que estamos buscando evidenciar, principalmente pelo uso daquilo que chamamos de *latência cênica* presente em toda *performance* musical. A seguir apresentaremos como aplicamos as direções propostas por Zilberberg (2004), presentes no texto “As condições semióticas da mestiçagem”, para analisarmos as obras de música cênica.

## COMPOSITORES BRASILEIROS

A partir deste ponto iremos apresentar algumas áreas históricas e estilísticas de *contágio* entre os compositores brasileiros, ligados a uma *triagem histórica* da prática de música cênica que fizemos em nossa pesquisa. Tendo em vista o caráter difuso dos percursos históricos da música nova no Brasil, o objetivo não é encontrar uma linha de desenvolvimento cronológico dessa prática no país, mas, sim, revelar pequenos *elos* entre os compositores de música cênica.

### Áreas de contágio

Procuramos apresentar a diversidade de estratégias cênicas presente no repertório brasileiro através de *elos* históricos. Buscamos ligar as peças não com base em uma linearidade cronológica, mas através de *elos* históricos que se contagiam pelos contatos entre as presenças, sempre por meio de um escalonamento da presença cênica em posições polares – *elementos mínimos* e *predominância cênica* – e posições intermediárias.

Um *elo* histórico catalisador da presença e da reunião dos compositores brasileiros de música nova/contemporânea são os festivais/concursos – ou eventos condensados – de música. O caráter periférico da prática no país, quase como uma espécie de subgênero da música erudita, também periférica no Brasil, faz com que os festivais funcionem como ilhas de resistência da prática.

Apesar das diferentes configurações de participação dos festivais/concursos, mais abertas ou mais restritas, mais políticas ou não, é possível dizer que todo compositor brasileiro de música nova, de algum modo, já participou desses eventos condensados

---

<sup>10</sup> “Kagel’s earliest pieces of instrumental theatre, *Sonant* (1960) and *Sur scène* (1960), which were composed practically simultaneously, start from opposite poles, the former transforming the playing of musical instruments into theatrical action and the latter, conversely, presenting musical performance within a quasi-theatrical context. The significance of this can hardly be overemphasized as it demonstrates how Kagel reacts to both the musicalization of experimental theatre (in the case of *Sur scène*) and the dramatization of musical performance in the tradition of music theatre (in *Sonant*)” (HEILE, 2006, p. 35).

de música. Dessa maneira, muitas das primeiras, e às vezes únicas, interpretações de peças de música cênica ocorreram nesses eventos.

Em 1968 estreia a obra *Kitsch 1 a 5*, de Willy Corrêa de Oliveira, no Festival de Música Nova, organizado por Gilberto Mendes, que voltou a acontecer depois de quatro anos sem edições em função do golpe de 1964:

#### KITSCH 5

O Kitsch nº 5 é o resultado da combinação de fragmentos dos kitschs anteriores gravados em fita magnética.

I) Grave em fita magnética, na velocidade de 19 cm/seg. os Kitschs 1, 2, 3 e 4.

II) De cada Kitsch, corte a fita magnética em oito diferentes partes de fita com estas medidas:

- 1) 27 cm
- 2) 43 cm
- 3) 70 cm
- 4) 86 cm
- 5) 113 cm
- 6) 140 cm
- 7) 186 cm
- 8) 226 cm

III) Uma vez que você tenha obtido de cada Kitsch os oito fragmentos de fita, monte-os como quiser. Os fragmentos de fita podem ser cortados em qualquer momento do Kitsch, seja ao acaso ou de acordo com um plano preestabelecido.

IV) Quando todos os fragmentos já estiverem montados (aleatoriamente ou não), coloque uma fita de silêncio no início, com um tempo suficiente para que você desça do palco, e procure um lugar qualquer na plateia.

V) O pianista deve se aplaudir freneticamente, e incentivar o público para juntar-se a ele. (OLIVEIRA, 1967-1968).

Na quinta parte, e no fim da quarta, o pianista se desloca até a plateia e “se aplaude freneticamente”, ao mesmo tempo que incentiva o público a fazer o mesmo. Essa presença cênica não é central na peça, pois:

O material básico que unifica *Kitsch* é uma série de 48 notas (na qual é relevante a polarização da nota ré) e um conjunto de 51 acordes derivados dessa série de frequências – a série é exposta melodicamente ao início do ciclo. *A gama dos desdobramentos desse material abrange desde o universo pontilhístico do serialismo integral, na primeira peça, até o teatro musical, na peça final* (em que surge como gesto final em uma peça de montagem aleatória, reminescente da experiência com a música concreta). (BONIS, 2012, p. 226 – grifos nossos).

A *presença cênica* (plateia) funciona como um *elemento cênico mínimo*, já comentado anteriormente, em que o intérprete ainda trabalha com a *inerência latente* da configuração performática de um concerto de música. No lado oposto, com

*predominância cênica*, a peça *Bravo!*<sup>11</sup> (1989), de Tim Rescala, explora a encenação de uma plateia no palco, em que os personagens, mais caricatos, e a movimentação de entrada do público enfatizam o polo cênico.

Como uma medida intermediária entre os dois compositores anteriores, podemos lembrar a peça *Ópera aberta* (1976), comentada anteriormente, em que “um grupo formado por pelo menos cinco pessoas, sentadas de perfil para a plateia, em quatro ou cinco momentos *aplaude freneticamente*, gritando ‘bravo!’” (MENDES, 1976, p. 1 – grifos nossos).

Apesar da encenação da plateia no palco, há menos caracterização dos personagens e uma narrativa menos presente, já que ela está principalmente reforçando o prestígio da cantora de ópera.

A partir do intertexto operístico, Eduardo Guimarães estreia *A decadência da tuba* (1993) na X Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na qual, do mesmo modo que em *Ópera aberta*, fragmentos dos libretos de ópera famosos são executados pelos intérpretes ao mesmo tempo que encenam humoristicamente esses mesmos trechos operísticos.

Na Bienal de Música Brasileira Contemporânea ainda estrearam *Clichê music* (1985), de Tim Rescala, na qual o narrador, em tom humorístico, descreve “fórmulas” clichês para compor uma música contemporânea de bienais, e *Santos Football Music* (1977), de Gilberto Mendes, em que o autor propõe um ambiente futebolístico que conta com a participação do público, com vaias ao juiz (maestro), gritos de gol e uma charanga que percorre o espaço da plateia.

Boa parte das obras dos três compositores anteriores, Gilberto Mendes, Eduardo Guimarães e Tim Rescala, se conecta por modos de encenação que ressaltam temáticas humorísticas. A predominante escolha de cantores, e às vezes até atores, procura encontrar uma disponibilidade “teatral” já presente nos intérpretes pelos exercícios regulares da prática em que eles se inserem.

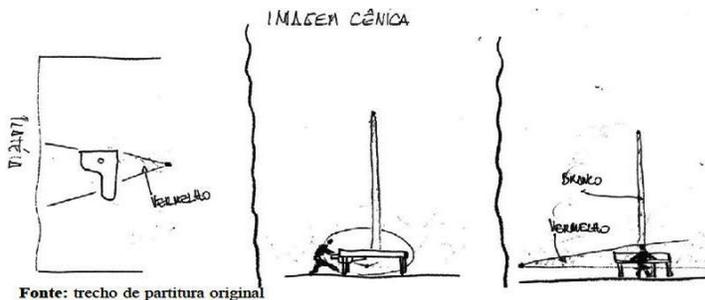
Também apresentada na Bienal de Música Brasileira Contemporânea, *Noites do Catete 3* (2003) para piano solo e sons pré-gravados, de Luiz Carlos Csëko, trabalha com um projeto de iluminação ou *lighting design* que:

[...] se inicia com um fecho de luz branca com intensidade total, estreito e verticalmente sobre a extremidade da cauda do piano. Um segundo refletor lentamente se acende até a intensidade total *circa* de dez segundos após o início com um amplo fecho de luz vermelha que silhueta a forma do piano (sem tampa) em contraluz. O projeto de iluminação se encerra com a coluna de luz branca permanecendo acesa enquanto o fecho vermelho é atenuado até apagar-se. (CSËKO, 2017, p. 163).

A narratividade de transformação da iluminação, em que os focos desenharam a evidência do intérprete em cena, ao mesmo tempo que propõe uma interação com o som no fim da peça, caracteriza uma relação intermediária entre a presença musical e a presença cênica da obra (Figura 4):

---

11 Ver *performance* completa no YouTube (BRAVO!, 2002).



Fonte: trecho de partitura original

<sup>37</sup> BUNGER, Richard E. *The well-prepared piano*. Denver: Colorado College Music Press, 1973.

<sup>38</sup> Técnicas ampliadas. versão livre minha

**Figura 4** – Projeto de iluminação (*lighting design*), imagem cênica em *Noite do Catete 3* (2003), piano de cauda ampliado e amálgama eletroacústico. Fonte: Csëko, 2003, p. 162

Como *elemento mínimo* de iluminação, a peça *Cenas sugestivas*<sup>12</sup> (1985), para percussão solo, de Carlos Kater, indica para o primeiro movimento um “foco o mais tênue possível sobre [o intérprete] apenas” (KATER apud SERALE, 2011, p. 82), preferencialmente luz de velas. A ideia é projetar sobre o “fundo da cena uma sombra do intérprete e seus instrumentos” (SERALE, 2011, p. 83).

No polo oposto, como exemplo de predominância cênica, Jorge Antunes, na sua série de trabalhos chamada *Cromoplastofonias* (1965-1968), intensifica a investigação com projeção de cores através de projetos de iluminação, “usando também os sentidos do olfato, do paladar e do tato” (SERALE, 2011, p. 90).

Jorge Antunes explora, em uma predominância cênica também destacada, a utilização cênica do espaço na peça *Coreto* (1975), para flauta/*piccolo*, clarinete, trompa, viola, violoncelo, piano vertical desafinado e três atores, na qual os instrumentistas estão sobre uma estrutura metálica de três níveis, enquanto os atores se deslocam no palco percutindo a estrutura e realizando diversas ações e movimentações no espaço e com os músicos.

Em um contato intermediário, a peça *Cantilena* (1979), para duas vozes femininas, de Silvio Ferraz, trabalha a partir da ideia de *linha* para movimentar as duas cantoras no espaço, onde as velocidades com que as elas andam se relacionam com os andamentos da melodia:

Duas cantoras, uma devendo ser de baixa estatura e a outra alta, uma canta repetidas vezes uma melodia rápida (voz 1) e a outra permuta quadro padrões de uma melodia lenta (voz 2). A mais lenta entra primeiro atravessando o público em *linha* reta, outra diagonal ou uma outra linha qualquer possível no local de apresentação, a mais rápida deve aguardar até que a outra chegue a do seu caminho e então atravessar na mesma reta rapidamente até sair da sala e continuar cantando até uma distância de dez metros da porta de saída, tempo suficiente para que a mais lenta saia da sala. (FERRAZ, 2007, p. 98-99).

<sup>12</sup> Ver *performance* completa no YouTube (CENAS..., 2014). Intérprete Daniel Seralé.

Flo Menezes, na peça *TransFormantes VI* (2012)<sup>13</sup> para quinteto de sopros, apresentada na Bienal de Música Brasileira Contemporânea, também trabalha com um contato intermediário do espaço (Figura 5), em que, para cada um dos cinco *formantes* sonoros da peça, o autor indica as posições e movimentações espaciais dos intérpretes, que se intensificam ao longo da peça:

**Formante 5**

Os músicos tocam em posição "tradicional" de quinteto de sopros (Posição 8). Ao término, levantam-se e, munidos de seus respectivos instrumentos, andam livremente pelo teatro, tocando de cor, *ad libitum*, fragmentos do *Formante 4* (tal como indicado na partitura), atravessando o espaço de escuta do público e saindo do espaço do teatro por locais distintos.

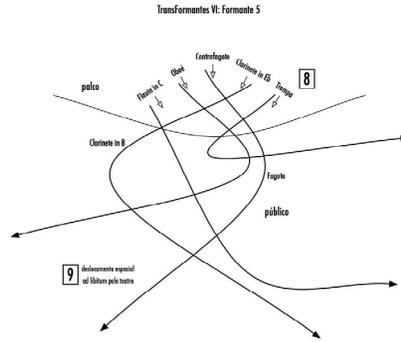


Figura 5: Disposição e mobilidade espaciais do Formante 5.

**Sobre a partitura**

- A partitura é escrita em Dó (notas soam como escrita). Contrafagote soa uma Oitava abaixo do escrito.
- Os números emoldurados por um quadrado indicam as posições dos músicos no espaço. Uma seta entre dois números indica o deslocamento de uma para a outra Posição.

\*\*\*\*\*

Flo Menezes – São Paulo, agosto de 2012

**Figura 5** – *TransFormantes VI*: Formante 5. Disposição e mobilidade espaciais do Formante 5. Fonte: Menezes, 2012, p. 8

Como elemento mínimo, a peça *Coiores* (2000), para clarinete e percussão, do mesmo autor, termina com o clarinetista tocando uma série de 37 alturas enquanto sai de cena (Figura 6):

<sup>13</sup> Ver *performance* completa no YouTube (FLO..., 2016).

fim dos sons eletroacústicos

fraseca forma promissiva da palavra POESIA - 2'54,2"

Clarone in B

Vibrafone

Tamtam Grave

MP Marimba

12'59,9"

13'07"

13'28"

15'43,7"

15'54,7"

ca. 21" a mais que o final do Take 2 dos sons eletroacústicos

improvisar, caminhando, a partir deste "reservatório de notas", respeitando sempre tanto a exata sequência das notas (ordem dos intervalos) quanto a disposição das mesmas no registro das alturas, repousando, ao final, na nota Ré e 0 grave (soando Dó 1-1= nota acustizada). Dinâmica geral: não mais forte que *mf*. Figuras calmas, sem notas muito rápidas, e em geral legato. **Poco Vibrato.**

chegar e permanecer no Ré e 0 grave (escrito) nos pontos. **Sema Vibrato** ao final, olhando para o percussionista, em sintonia

OFF

*mp*

*p*

*PPP*

Pedal até a total extinção dos sons

última recomposição de ataque grave com modulação em *and*

rulo molto rallentando

ao final, olhando para o clarinetista, em sintonia

deixar vibrar até a total extinção do som

**Figura 6** – Trecho da partitura de *Coiores*. Fonte: Menezes, 2000, p. 14

Cada área de contágio que elencamos serve como uma baliza geral de contato, pois uma análise detalhada das peças nos ofereceria outros efeitos de contato, em que as [categorias] cênicas poderiam, inclusive, aparecer sobrepostas.

Apresentamos, até então, os autores Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Eduardo Guimarães, Tim Rescala, Luiz Carlos Csêko, Jorge Antunes, Carlos Kater, Silvio Ferraz e Flo Menezes. Em geral, os compositores possuem peças ora com mais presenças cênicas, ora com menos, porém, alguns costumam manter uma constância nos seus modos de contato, como é o caso de Flô Menezes e Willy Corrêa de Oliveira ao explorarem os elementos mínimos de um concerto de música. Enquanto no outro polo extremo, o da predominância cênica, encontram-se os autores Tim Rescala, Jorge Antunes e Luiz Carlos Csêko.

Outro *elo* histórico que reuniu compositores brasileiros de música cênica foram os Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, iniciados também em 1970 e organizados pelo compositor Hector Tosar e pelo Núcleo Música Nueva de Montevideo. O cunho político dos cursos é um forte caracterizador do evento:

Um ponto de honra dos Cursos Latinoamericanos era só aceitar musicistas de reconhecido caráter, postura política corretíssima, idealismo. Importantes compositores, mas ligados à música oficial, ao establishment de seu país, podiam perder as esperanças, porque jamais seriam convidados a participar dos Cursos. (MENDES, 1994, p. 215).

Nas edições IX (Brasil) e XIV (Uruguai), o compositor alemão de música cênica Dieter Schnebel<sup>14</sup> ministrou aulas no evento, tendo participado delas os compositores brasileiros Gilberto Mendes (IX e XIV) e Tato Taborda (XIV). Ainda participaram dos Cursos Latinoamericanos os compositores brasileiros Willy Corrêa de Oliveira,

<sup>14</sup> Schnebel é compositor da emblemática peça *Sichtbare Musik*, para regente solo, na qual o intérprete executa apenas as gestualidades comuns (e “dramáticas”) à prática da regência na música de concerto.

Tim Rescala, Jocy de Oliveira, e Chico Mello, o qual posteriormente vai estudar com Schnebel na Alemanha (AHARONIÁN, 2007).

Chico Mello escreve em 1987 a peça *Upitú*<sup>15</sup>, para flauta solo, na qual, além de compor a temporalidade narrativa das respirações sonoras, indica movimentos gestuais do corpo da intérprete que articulam um contato intermediário com as respirações e que, pelo seu caráter cênico e sonoro, pertencem ambivalentemente à presença musical e a presença cênica.

No polo da predominância cênica, é possível observar a peça *Figura sobre um fundo* (2012), para piano preparado e dançarina, de Tato Taborda, e “*¿Música?*” (1989), para regente e dançarina, de Tim Rescala, na qual os autores expandem a predominância cênica a partir da gestualidade somática ao colocarem em cena uma dançarina sugerida como intérprete.

Com elementos cênicos mínimos, é possível observar a peça *Canção simples de tambor* (1990), de Carlos Stasi, em que no quarto movimento (Figura 7) o autor indica que o percussionista:

• Distancie alguns metros do instrumento ,  
• Pegue uma longa vara flexível ,  
• Numa extremidade segure-a com a mão esquerda , enquanto a outra apoia-se sobre a pele do instrumento ,  
• Bata a mão direita sobre a esquerda , executando os ritmos abaixo .

obs. O resultado sonoro no tambor deve ser totalmente aleatório .

repta toda sequência e siga improvisando ad lib.,  
então pare , fique em silêncio , olhe para o instrumento e de um leve sopro em sua direção .

Ex.16. *Canção simples de tambor*, 4º mov. (Stasi, 1990).

**Figura 7** – Trecho de partitura e orientação de *Canção simples de tambor*, de Carlos Stasi. Fonte: Stasi, 1990<sup>16</sup>

A gestualidade de “bater a mão direita sobre a esquerda” já foge da idiomática comum ao instrumento, ganhando um relevo cênico-somático, porém ainda inerente ao “ato de tocar” um instrumento. Na mesma direção, como elemento mínimo, no fim (Figura 8) da peça *Pendular* (2008), de Maurício de Bonis, o violão soa ao mesmo tempo que se movimenta pendularmente:

15 Ver *performance* completa no YouTube (VALENTINA..., 2012). Intérprete: Valentina Pecora.

16 Ver *performance* completa no YouTube (FERNANDO..., 2015). Intérprete: Fernando Rocha.



**Figura 8** – Gilson Antunes toca *Pendular*, de Maurício de Bonis. Fonte: YouTube (GILSON..., 2008)<sup>17</sup>

A gestualidade se relaciona com um movimento harmônico pendular, por isso, de certo modo, as peças anteriores não deixam de ter suas interações íntimas entre as presenças musicais e cênicas. No caso da peça *Sonhos*<sup>18</sup> (2007), para marimba solo, de Arthur Rinaldi, a gestualidade do intérprete se apresenta com maior presença cênica:

**IV - Junto ao lago**

12" |-----|

**Um pouco hesitante**

- . olhar para trás e abaixar calmamente os braços;
- . caminhar para o lado da marimba (região grave)

3" |-----|

- . murmurar livremente

3" |-----|

6" |-----|

**Sereno, calmo**

- . olhar por sobre a marimba, para o outro lado do palco (procurando por algo, tentando ver algo)

*ppp* > *mp*

x x x

"sai- tu - be"

"...Ao longe, vejo um homem junto a um lago..."

. percutir a nota e paralisar o movimento

*ppp*

. começar a caminhar para à frente da marimba

**Figura 9** – Orientação do autor para a gestualidade da peça *Sonhos*, de Arthur Rinaldi. Fonte: Rinaldi, 2007

Desde o movimento paralisado até as duas próximas gestualidades indicadas, “olha para trás” e “olhar por sobre a marimba”, a gestualidade vai se intensificando por apresentar elementos que fogem do “ato de tocar” o instrumento. Outra presença cênica ganha destaque nesse trecho, e na obra como um todo: a predominância do elemento verbal.

A obra utiliza trechos de diversos poemas japoneses, traduzidos ou não, e os

17 Ver *performance* completa no YouTube (GILSON..., 2008). Intérprete: Gilson Antunes.

18 Ver *performance* completa no YouTube (SONHOS..., s. d.). Intérprete: Nath Calan.

distribui nas *falas* do intérprete, como mostra a última parte (6') da Figura 9: “... Ao longe, vejo um homem junto ao lago...”. A peça *Sonhos* faz parte de uma exploração cênica bastante recorrente na prática, em que a gama gradativa entre o falado e o cantado é colocada em diversos modos de contato.

Em 1970, Milton Santos tem a sua peça *A montanha sagrada* (1969), para conjunto de instrumentos Smeták, uma flauta doce e um violoncelo, selecionada para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), em Paris, peça em que os instrumentistas também *falam* durante a *performance*, assim como na peça *Volvere*<sup>19</sup> (2017), de Paulo Rios Filho (Figura 10), para *ensemble* e também instrumentos Smeták, que, além das falas durante a *performance*, explora a predominância do elemento verbal projetado:



**Figura 10** – Ensemble Modern (Berlim) apresenta *Volvere*, de Paulo Rios Filho. Fonte: YouTube (PAULO..., 2017)

Como um tratamento *intermediário*, podemos observar a peça *Txury-ò* (2016), para flauta, sax, piano e percussão, de Rodrigo Lima, na qual as duas palavras, “Txury-ò Karajá”, ao receberem um tratamento rítmico reiterado pelo percussionista e pela pianista, acabam perdendo seu caráter mais semântico, dando ênfase, assim, à sonoridade inerente à própria palavra (Figura 11) :

---

19 Ver *performance* completa no YouTube (PAULO..., 2017). Interpretação: Ensemble Modern (Berlim).

4

The image shows a musical score for the piece 'Txury-ò' by Rodrigo Lima. It features four staves: Flute (Flute P. T. B.), Saxophone Soprano (Sax. S. B.), Percussion (Perc.), and Piano. The music is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *p*. There are also performance instructions in French: 'Parler chuchotements comme un mantra' and 'pincer avec le moussaï directement sur la'. The score includes various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

**Figura 11** – Trecho da partitura de *Txury-ò*, de Rodrigo Lima. Fonte: Lima, 2016<sup>20</sup>

Essa é uma estratégia semelhante ao que Villa-Lobos faz na segunda parte do *Choros nº 10*, em que o *ostinato* melódico é recoberto pelas palavras “Jakatá”, “Kamarajá”, “Tayapó”, “Kamarajó”, “Samarimba” etc. A reiteração acaba dando relevo para a sonoridade do fonema, ao invés da conformação de sentido que a palavra recobre.

Se o tratamento de dessemantização for mais explorado, inclusive de partida, podemos ter um contato de elementos mínimos, como é o caso da peça *Tango*<sup>21</sup> (1989), de Tim Rescalca, em que a frase em espanhol “*te quiero, pero no puedo amar-te*” é desfragmentada, e os fonemas são usados separadamente ao longo da peça.

Eduardo Guimarães é um compositor que trabalhou recorrentemente com a presença verbal em suas peças, além de ter sido um forte promotor da música cênica e da música nova, principalmente em Belo Horizonte, onde criou grupos e organizou vários eventos. Exemplos disso são a turnê realizada com o compositor Maurício Kagel por cidades de Minas Gerais (LOVAGLIO, 2010) e a fundação do grupo Ópera Vitrine. Eduardo Guimarães Álvares

[...] tem se apresentado em diversos festivais de música contemporânea, com a proposta, segundo seu depoimento, de “transformar o gestual do músico tradicional em quasi-ópera, revisitar sem nostalgia a música de concerto, comentando com graça (no sentido de gracejo, ou dom, ou atrativo) de maneira pouco sutil, quiçá escandalosamente, seus lugares comuns”. [...]. Para tornar ainda mais claras as intenções humorísticas do grupo Ópera Vitrine, seu criador cita um trecho de Guimarães Rosa: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (nota de programa Música de Invenção e Uakti do Centro Cultural Banco do Brasil, data não informada). (OLIVEIRA JR., 2014, p. 22).

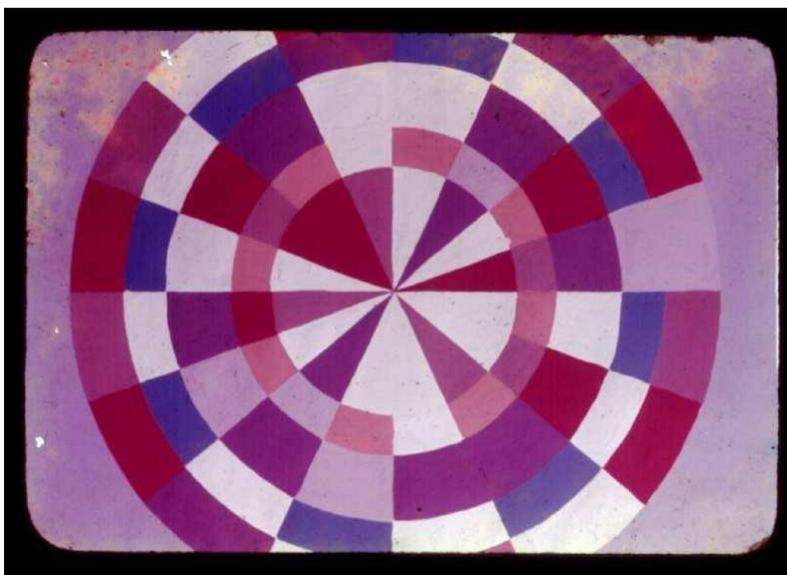
<sup>20</sup> Ver *performance* completa no YouTube (TXURY-Ò..., 2016). Interpretação: Ensemble Próxima Centauri (Bordeaux).

<sup>21</sup> Ver *performance* completa no YouTube (TANGO..., 2002). Interpretação: Lulu Pereira.

O grupo Ópera Vitrine foi quem estreou em Belo Horizonte o espetáculo *O pio do trombone* (1988), de Eduardo Álvares, no qual havia “peças com teatro musical, vídeos, peças improvisadas com *tape* pré-gravado etc.” (ÁLVARES, 2011), assim como se destaca no ano anterior:

[...] um concerto realizado no Teatro Municipal de São João del-Rey durante o XIX Festival (1987), organizado por Eduardo Álvares, que contou com a participação de professores da FEA e do Grupo Oficina Multimídia, que apresentou o espetáculo *Quantum*. (LOVAGLIO, 2010, p. 67).

A dimensão que envolve um espetáculo mais abrangente, ainda nos mantendo dentro da prática de música contemporânea, encontra ressonância em outras obras, como no caso de *Peça para madeiras, cordas, metais, etc.* (1969), de Lindembergue Cardoso, que requer atores, instrumentistas, e que se toque com baldes, pedras, latas, serrotes, tábuas, três cordas e correntes. Do mesmo modo, o espetáculo *Iterações*<sup>22</sup> (1970) (Figura 12), de Jamary Oliveira, sugere uma narrativa didática para possíveis apreensões estéticas de música contemporânea:



**Figura 12** – Slide da peça *Iterações*, de Jamary Oliveira. Fonte: Oliveira, 1970

Essa figura é um *slide* que deve ser passado enquanto se ouve a frase: “há repetições em todas as artes; da maneira de variá-las depende a sua força”. A peça fez parte do projeto *ENTRONcamentos SONoros* (1972), que consistia em concertos híbridos que tinham um objetivo duplamente estético e educacional.

22 Ver organograma do espetáculo em: Oliveira, s.d.

Ainda seria possível apresentar, a partir dos elos históricos e dos modos de contato, outras centenas de peças do repertório brasileiro, inclusive com outras estratégias cênicas. Acreditamos que essa amostra possa dar uma pequena dimensão da *diversidade* e da *multiplicidade* que permeiam a criação dentro da prática de música cênica e também da prática de música contemporânea no Brasil.

Foram apresentados os compositores brasileiros: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Eduardo Guimarães, Tim Rescala, Luiz Carlos Csêko, Jorge Antunes, Carlos Kater, Silvio Ferraz, Flo Menezes, Tato Taborada, Chico Mello, Carlos Stasi, Maurício de Bonis, Arthur Rinaldi, Milton Santos, Paulo Rios Filho, Rodrigo Lima, Lindembergue Cardoso e Jamary Oliveira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diversidade do repertório de música cênica brasileira ainda é campo a ser explorado, tendo em vista que a historiografia da música nova brasileira é um terreno incerto e de poucas documentações. Em nossa pesquisa encontramos centenas de obras que procuraremos catalogar ao longo das próximas etapas.

Ao apresentarmos a variedade de elementos cênicos que os autores brasileiros utilizaram em suas obras, expondo aquilo que diferencia e ao mesmo tempo “colore” o ofício de um compositor de música contemporânea, tivemos o intuito de revelar a quantidade de autores brasileiros que já criaram música cênica.

Se, por muito tempo, nas pesquisas e investigações sobre a linguagem musical nos preocupávamos, principalmente, em fazer *triagens* que isolariam o objeto das demais manifestações, como no caso dos estudos que tomavam o som-frequência pura como o principal elemento de geração do sentido musical, para ficarmos em um exemplo, talvez estejamos, neste momento, procurando observar nos objetos musicais os elementos que se *misturam* para formar o sentido geral de uma obra, no que se refere tanto às *misturas* no interior da linguagem musical, os *contatos* entre diversos sistemas e culturas musicais, quanto às interações com outras práticas e linguagens.

## SOBRE O AUTOR

**GUSTAVO BONIN** é doutorando em Música na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com bolsa Fapesp (Processo n. 2020/02326-4). Compositor e clarinetista, integra o Coletivo Capim Novo, grupo de compositores e intérpretes de música contemporânea.

boningustavo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1070-623X>

## REFERÊNCIAS

- A ODISSEIA musical de Gilberto Mendes. Diretor: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. São Paulo: 2005. (98 min.).
- AHARONIÁN, Coriún. Resumen de los quince cursos latinoamericanos de música contemporânea, 2007. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.
- BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1987.
- \_\_\_\_\_. Rompiendo las barreras del sonido o sobre músicas textuales y visivas. In: RIBES, Adolf Murillo; GÓMEZ, Maravillas Díaz (Coord.). *La mecánica de la creación sonora*. Valencia: Universitat de València, Institut de Creativitat i Innovacions Educatives 2017, p. 13-44.
- BERIO, Luciano. Dei suoni e delle immagini. *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, v. 52, 1998, p. 67-71.
- BONIN, Gustavo Cardoso. *Quadro a quadro*: música cênica brasileira. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.
- BONIS, Maurício Funcia de. *Tabulae scriptae*: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. 461 p. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.
- BRAVO! (1989) Tim Rescala. Bravo! (1989), de Tim Rescala, para quatro intérpretes: Maria Teresa Madeira, Oscar Bolão, Lulu Pereira e Tim Rescala. Gravado em 2002 na Sala Baden Powell, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7hEJANfoPVQ>>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- CAGE, John; KIRBY, Michael; SCHECHNER, Richard. An interview with John Cage by Michael Kirby and Richard Schechner. *The Tulane Drama Review*, v. 10, n. 2 (Winter, 1965), Massachusetts: Mit Press, 1965, p. 50-72.
- CENAS sugestivas. Carlos Kater. Daniel Serale interpreta *Cenas sugestivas* (1985), de Carlos Kater, no programa *Partituras* da TV Brasil. 4/5/2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7xZMbexdFZU>>. Acesso em: 11 mar. 2017.
- CSEKÖ, Luiz Carlos. *Domínios da fugacidade*: A abordagem composicional de LC Csekö. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- FERNANDO Rocha - Canção simples de tambor - Transplanted Roots 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hYMZWXgveQo>>. Acesso em: 6 jul. 2018.
- FERRAZ, Silvío. Tatuagens. In: FERRAZ, S. (Org.). *Notas. atos. gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 116.
- FLO Menezes – “TransFormantes VI”. 23 de maio de 2016. World première of Flo Menezes’ “TransFormantes VI” for wind quintet during the Bienal de Música Brasileiro of Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ECOLy29D62Y>>. Acesso em: 18 jul. 2017.
- GILBERTO Mendes - Ópera aberta. Música teatro de Gilberto Mendes, composta em 1976 e aqui interpretada por Anna Maria Kieffer e Sérgio Roberto Anacleto. Este vídeo é parte do DVD “A Odisseia Musical de Gilberto Mendes”, dirigido por Carlos de Moura Ribeiro Mendes e produzido pela Berço Espênido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KFBNF8zBnRY>>. Acesso em: 6 jul. 2016.
- GILSON Antunes - Pendular (2008) (Maurício de Bonis). Gilson Antunes plays Pendular, by Maurício de Bonis. This music was written and dedicated to Gilson Antunes. It was finished in May 2nd, 2008, in São Paulo, Brazil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OkLANmnHlSk>>. Acesso em: 20 set. 2017.
- HEILE, Björn. *The music of Mauricio Kagel*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- KAGEL, Mauricio. *Tam-tam*: monologues et dialogues sur la musique. Paris: Christian Bourgois, 1983.
- LIMA, Rodrigo. *Txury-ò*. Flauta, saxofone alto, piano e percussão. São Paulo: [s. n.], 2016. 1 partitura.

- LOVAGLIO, Vânia Carvalho. *Música contemporânea em Minas Gerais: os Encontros de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte (1986-2002)*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia 2010.
- MAGRE, Fernando. *A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.
- MENDES, Gilberto. *Ópera aberta*. Soprano e halterofilista. São Paulo: [s. n.], 1976. 1 partitura.
- \_\_\_\_\_. *Retrato I*. Flauta e clarinete. São Paulo: [s. n.], 1979. 1 partitura.
- \_\_\_\_\_. *Uma odisseia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.
- MENEZES, Flo. *Coiores* (Phila: In Praesentia). (August/September 2000). Electroacoustic Requiem in memoriam of Philadelpho Menezes for 1 clarinetist (clarinet in Bb, bass clarinet in Bb), 1 percussion player, quadraphonic electroacoustic sounds and live-electronics (ad libitum). Realization: Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp, São Paulo. Disponível em: <[http://flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes\\_scores/flomenezes\\_colores.pdf](http://flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes_scores/flomenezes_colores.pdf)>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- \_\_\_\_\_. *TransFormantes VI*. May-June 2012. For wind quintet. In: BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, 20., Commission-prize of the Funarte, Ministério da Cultura of Brazil, for the XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea in 2013 in Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes\\_scores/flomenezes\\_transformantes\\_vi.pdf](http://flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes_scores/flomenezes_transformantes_vi.pdf)>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- OLIVEIRA, Jamary. ENTROncamentos SONoros i Jamary Oliveira. *Iterações*. Disponível em: <[http://www.mhccufba.ufba.br/jamary\\_iteracoes/ENTROSOM\\_jamary.htm](http://www.mhccufba.ufba.br/jamary_iteracoes/ENTROSOM_jamary.htm)>. Acesso em: 17 jan. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Iterações*. Espetáculo cênico-musical. São Paulo: [s. n.], 1970. 1 partitura.
- OLIVEIRA JR., Rubens José de. *A música de Eduardo Guimarães Álvares para Percussão: estudo I, estudo II (A Falsa Rhumba), Pocema, Pratilheiros Catapimbásticos e Taleas*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa. *Kitsch n° 5*. Piano. São Paulo: [s. n.], 1967-1968. 1 partitura.
- PAULO Rios Filho – Volvere (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CzBVY6nfVes>>. Acesso em: 14 out. 2016.
- RINALDI, Arthur. *Sonhos*. Marimba solo. São Paulo: [s. n.], 2007. 1 partitura.
- RETRATO I - Gilberto Mendes. Intérpretes: Cibele Palopoli (flauta) e José Luiz Braz (clarinete). 7 de dezembro de 2010. Auditório Olivier Toni, Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (CMU-ECA), Universidade de São Paulo (USP). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=wj9\\_MauKLBk](https://www.youtube.com/watch?v=wj9_MauKLBk)>. Acesso em: 19 jul. 2016.
- SERALE, Daniel Osvaldo. *Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.
- SONHOS de Artur Rinaldi interpretada por Nath Calan. *Sonhos – 2007*, de Artur Rinaldi, para percussionista solo: marimba e ações de fala e de cena. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=U\\_cmCryaDYI](https://www.youtube.com/watch?v=U_cmCryaDYI)>. Acesso em: 9 maio 2018.
- STASI, Carlos. *Canção simples de tambor*. Percussão. São Paulo: [s. n.], 1990. 1 partitura.
- TANGO (1989) Tim Rescala. 2002. *Tango (1989)*, de Tim Rescala, para trombone-baixo. Gravado em 2002 na Sala Baden Powell, Rio de Janeiro. Lulu Pereira, trombone. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7QMhDEFgDZE>>. Acesso em: 3 jun. 2018
- TXURY-Ô, “caminho por onde vai o sol by Rodrigo Lima (2016). Festival International des Arts de Bordeaux

2016 (20/10/2016). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lrrWrWpSo7Q>>. Acesso em: 9 abr. 2016.

VALENTINA Pecora / “Upitú” (Chico Mello). Outubro de 2012, na Sala Zitarrosa, dentro do ciclo de concertos do Núcleo de Música Nueva de Montevideo [NCM]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VJnUhDUgiJo>>. Acesso em: 23 nov. 2017.

WIDMER, Ernst. *ENTRONcamentos SONoros*: ensaio a uma didática da música. Comentários críticos de Alda Oliveira. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004. (Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA I).

ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, L. E. (Org.). *O olhar à deriva*: mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

# A questão da resistência cultural, contracultural e política durante o regime militar brasileiro – Grupo Arquitetura Nova

[ *The issue of cultural, counter-cultural, and political resistance during the Brazilian military regime – New Architecture Group*

Edite Galote Carranza<sup>1</sup>

Este artigo é decorrente do trabalho final da disciplina “A questão da resistência cultural e política durante o regime militar brasileiro”, ministrada pelo prof. dr. Marcos Napolitano em 2010, e da tese de doutorado *Arquitetura alternativa 1956-1979* (CARRANZA, 2012).

**RESUMO** • Na década de 1960, a questão da resistência cultural e política durante o regime militar brasileiro motivou intensos debates e manifestações culturais em várias áreas do conhecimento. Com o objetivo de aprofundar os estudos sobre essa questão no campo da arquitetura, elegemos o Grupo Arquitetura Nova (GAN) como vertente de transformação naquele contexto de profundas transformações socioculturais, quando emergiu a contracultura brasileira. • **PALAVRAS-CHAVE** • Cultura; contracultura; arquitetura; história

social. • **ABSTRACT** • In the 1960s, the issue of cultural and political resistance during the Brazilian military regime motivated intense debates and cultural manifestations in various areas of knowledge. In order to deepen the studies on this issue in the field of architecture, we chose the Architecture New Group (GAN), as a transformation in that context of deep socio-cultural transformations, when the Brazilian counterculture emerged. • **KEYWORDS** • Culture; counterculture; architecture; social history.

Recebido em 17 de abril de 2019

Aprovado em 15 de julho de 2020

CARRANZA, Edite Galote. A questão da resistência cultural, contracultural e política durante o regime militar brasileiro – Grupo Arquitetura Nova. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 73-92, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i76p73-92>

<sup>1</sup> Universidade São Judas Tadeu (USJT, São Paulo, SP, Brasil).

Na década de 1960, a arquitetura brasileira encontrava-se em posição de prestígio nos cenários nacional e internacional, pelas conquistas da arquitetura e urbanismo modernos, em especial, a realização de Brasília – símbolo da materialização do Plano Nacional de Desenvolvimento do governo Juscelino Kubitschek. Mas, frente à instabilidade no plano político deflagrada pela renúncia do presidente Jânio Quadros, aprofundada pelo conturbado governo João Goulart, que fez emergir o golpe civil-militar de 1964, latente desde a década de 1950, os rumos da arquitetura brasileira foram postos à prova.

Em 1958, os estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) Flávio Império (1935-1985), Rodrigo Lefèvre (1938-1984) e Sérgio Ferro (1938-) se reuniam para praticar arquitetura, artes plásticas, teatro e discutir suas ideias e ideais marxistas de diferentes matizes: Império, próximo aos trotskistas do Partido Operário Revolucionário (POR); e Ferro e Lefèvre se tornariam membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB) de linha soviética. O trio se consolidou como grupo (Grupo Arquitetura Nova – GAN) em 1961 devido à participação no Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura da VI Bienal de Artes de São Paulo (FIORI, 2002, p. 49).

A década de 1960 foi marcada por novas experiências e intercâmbio de ideias e ideais entre os integrantes do GAN, Centro Pastoral Vergueiro, Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), Faculdade de Filosofia, Teatro Oficina e a cena artística ampla, como declarou Ferro em entrevista a Marcelo Ridenti (2000, p. 200). Considerados discípulos do mestre João Batista Vilanova Artigas, principal influência acadêmica e ideológica da FAU/USP, os arquitetos do GAN estavam preparados para a construção de um Brasil moderno e socialmente mais justo; mas, após 1964, o grupo assumiu uma postura crítica ao *status quo* arquitetônico, político e sociocultural.

Os jovens do GAN são representantes daquela geração que abriu uma “brecha”<sup>2</sup> na sociedade ocidental, quando o espírito do tempo mudou, conforme definiu Edgar Morin (2008, p. 34). Na década de 1960, nos países industrialmente avançados, a tecnocracia, os valores morais e comportamentais, a alta cultura modernista, a arquitetura e o urbanismo modernos foram questionados por movimentos juvenis como um fenômeno cosmopolita e transnacional, segundo David Harvey (1992, p. 44). Naquela época, estaria surgindo um novo tipo humano, que começa a se manifestar sincronicamente em diversos países: o jovem<sup>3</sup>. A geração jovem questionou os valores socioculturais estabelecidos (ou cristalizados) sustentados pela geração precedente com uma série de pautas, tais como: busca por maior liberdade individual, contra abusos predatórios do avanço industrial e opressão tecnocrática, pela ampliação dos direitos civis, igualdade entre gêneros, pacifismo antinuclear e ecologismo. O sociólogo Theodore Roszak (1972)<sup>4</sup> analisou a nova geração e constatou o surgimento da contracultura norte-americana, caracterizada pelo questionamento ao *establishment* das instituições dominantes, costumes e padrões comportamentais, em suas alas distintas: *hippie* e a *New Left*. As duas são características dos movimentos contraculturais, que, segundo a sociologia, sempre possuem dois aspectos: “o ativismo radical dos que buscam revolucionar politicamente a sociedade e a boêmia dos que a abandonam para viver em isolamento” (BOTTOMORE; OUTWAITTE, 1996).

No Brasil, o sociólogo Luciano Martins (2004, p. 16) identificou o surgimento da contracultura na “geração AI-5” como uma reação à “cultura autoritária” que se consolidou durante o regime militar (1964-1985), e que se transmitiu por práticas cotidianas de censura, violência e desrespeito aos direitos individuais, condicionando

---

2 Conceito de “brecha” conforme concepção de Edgar Morin: “Por outro lado o espírito do tempo mudou. Antes de 1968, a divisão do trabalho, sua fragmentação, as opressões cronométricas da vida cotidiana, o estatuto da mulher, dos jovens, dos marginais, da vida urbana, da sexualidade – tudo isso parecia fazer parte da natureza da sociedade, de forma tão evidente quanto as nuvens e as montanhas fazem parte da natureza física. Mas, nos anos 1970, é colocado em questão, frequentemente de maneira difusa, e às vezes de forma virulenta, tudo o que antes não constituía problema. Assim, as aspirações femininas, as ideias ecológicas, o neorregionalismo, o neocarcadismo, o desejo de viver fora dos ritmos artificiais da cidade, da fábrica, do escritório, a comunidade, a autogestão – tudo isso faz parte doravante de nossa problemática dos anos 1970” (MORIN, 2008, p. 34).

3 Algumas das manifestações juvenis: Estados Unidos – manifestações contra a Guerra do Vietnã, direitos civis e das minorias e explosão de conflitos após os assassinatos de Martin Luther King e Robert Kennedy; Alemanha Ocidental – 1,5 mil estudantes protestam contra a Guerra do Vietnã e após o atentado contra o líder Rudi Dutschke da Associação dos Estudantes Alemães (SDS), vários protestos em Essen, Frankfurt, Colônia, Munique e Stuttgart; Polônia – 5 mil estudantes se reúnem na Universidade de Varsóvia para exigir “liberdade de expressão”, depois os protestos chegariam a Cracóvia, Lublin e Poznan; Japão – jovens em protestos contra a chegada do submarino norte-americano Enterprise; Espanha – a Universidade de Madri é fechada pela polícia devido às manifestações de estudantes antifranquistas; Checoslováquia – a Primavera de Praga foi esmagada por tanques soviéticos; México – na abertura das Olimpíadas, centenas de manifestantes foram mortos a tiros pelas autoridades policiais no episódio conhecido como “Massacre de Tlatetolco” (SAMUEL, 1968).

4 O termo “contracultura” foi cunhado pelo sociólogo norte-americano Theodore Roszak (1972).

comportamentos. Ainda segundo Martins, a geração AI-5 é formada por jovens vindos da classe média ou alta, universitários e, sem um contorno rígido, se manifestou contra a “cultura autoritária” em duas alas antagônicas: a guerrilha, que é uma forma politicamente organizada e engajada, e a alienada, que é marcada pelo uso de drogas como forma de “escapismo”.

Os integrantes do GAN são legítimos representantes da geração AI-5 de ambas as alas – engajada e alienada –, e sua participação foi abrangente: da franca adesão ao projeto nacional-desenvolvimentista à desilusão e posterior ruptura; dos debates da vanguarda artística e teatral reativos ao regime militar à agressão; da militância no PCB à participação na Aliança Libertadora Nacional (ALN) e da luta armada; da crítica à arquitetura da Escola Brutalista Paulista (1953-1973) na perspectiva de Zein (2005a, p. 19) à definição de uma arquitetura alternativa, como discutiremos a seguir.

## **DO NACIONAL-POPULAR À DESILUSÃO**

Na década de 1960, a cultura brasileira era permeada pelo pensamento de esquerda e seguidores do conceito nacional-popular em diversos matizes (HOLLANDA, 2004, p. 21). Muitos intelectuais, artistas, escritores, estudantes e arquitetos, imbuídos de certo “romantismo revolucionário”, aprofundavam a crítica ao modelo capitalista (RIDENTI, 2000, p. 55-57). Os ideais relacionados à modernização, à democratização, ao nacionalismo e à busca pelo “povo” estavam no cerne das manifestações culturais daquele período (HOLLANDA, 2004, p. 21). Para Marcos Napolitano (2014b, p. 43), o PCB tinha grande presença no cenário cultural: “o aspecto mais paradoxal da história cultural do PCB é a disparidade entre a força do partido, sempre secundária na cena política e social [...], e a forte e, em alguns momentos, até mesmo hegemônica presença dos artistas e intelectuais do Partido na vida cultural brasileira”. Arquitetos que eram filiados ao PCB e comungavam com os ideais revolucionários do partido também se manifestaram, como é possível observar nos inusitados (ou sofríveis) versos de Oscar Niemeyer:

O que fez você, arquiteto,  
desde que está diplomado?  
O que é que você fez  
pra se ver realizado?  
Trabalha, ganha dinheiro,  
anda bem alimentado.  
Nada disso, meu amigo,  
É grande pra ser louvado.

Você só fez atender  
a homem que tem dinheiro,  
que vê o pobre sofrer  
e descansa o ano inteiro  
na bela casa grã-fina

que fez você projetar,  
esquecido que essa mina  
um dia vai acabar.  
[...]  
Mas se você é honrado,  
não deve se conformar.  
Ponha a prancheta de lado  
e venha colaborar.  
O pobre cansou da fome  
que o dólar vem aumentar  
e vai sair para a luta  
que Cuba soube ensinar  
(apud HOLLANDA, 2004, p. 24).

Em 1964, o GAN teria o desafio de projetar o Plano Piloto e Anteprojeto para a Cidade Satélite de Cotia, a ser implantado a cerca de 25 km da cidade de São Paulo, que contemplaria a construção de 7 mil unidades habitacionais, para cerca 30 mil habitantes. Apesar do nome, o Plano de Cotia não propunha uma “cidade-satélite”, mas uma “cidade dormitório”, com todos os problemas e inconvenientes desse tipo de implantação. Tratava-se de um plano que, guiado pelo urbanismo moderno, levaria para longe dos centros urbanos a parcela da população de baixa renda (REIS FILHO, 1965, p. 24), que viveria em um grande conjunto habitacional, com amplo programa: creches, escolas, hotel, centro cívico e sede administrativa para a manutenção das áreas comuns. Reis Filho (1965) apontou semelhanças entre o Plano do GAN e os projetos do estado do bem-estar social britânico no pós-Segunda Guerra Mundial, que procuravam explorar as possibilidades da industrialização da construção.

O projeto do GAN discutiu o impasse político-ideológico em relação à industrialização ou não dos sistemas construtivos no Brasil. Naquela época, se por um lado a manutenção dos métodos construtivos convencionais poderia absorver a mão de obra barata e abundante vinda do meio rural, por outro, não atenderia à grande demanda por habitações nos centros urbanos em franca expansão. Embora a industrialização e as inovações tecnológicas estivessem na pauta das discussões no cenário arquitetônico, não encontraram amparo nas políticas habitacionais brasileiras da época<sup>5</sup>. Assim, o GAN não conseguiu implementar o sistema construtivo industrializado, e o sistema construtivo convencional se impôs<sup>6</sup> no projeto. O Plano

---

5 As políticas federais para o setor habitacional se iniciaram em 1946 com a criação do órgão Fundação da Casa Popular – cujo resultado foi limitado –, que na Era Vargas foi substituído pelos Institutos de Aposentadoria e Pensões (IAPs), geridos pelos órgãos previdenciários de cada classe trabalhadora. Os IAPs tiveram realizações de sucesso, passando por um momento de inflexão a partir de 1964, quando o regime militar os extinguiu e, em seu lugar, criou o Banco Nacional da Habitação (BNH) para gerir o setor através do Serviço Federal de Habitação e Urbanismo criado em 1966.

6 Cf. declaração de Ferro (2006) na nota de rodapé 23 do texto “A casa popular”.

Piloto e Anteprojeto para a Cidade Satélite de Cotia foi abortado devido ao golpe civil-militar e à implantação do regime militar em 1964.

Após a desilusão, o GAN assumiu uma posição crítica em relação ao novo regime e aos rumos da produção arquitetônica no contexto pós-1964. Na perspectiva marxista do GAN, o rumo seguido pela linha hegemônica representada pela Escola Brutalista Paulista (1953-1979) não levaria em conta as questões sociais – no sentido de atender à demanda por mais habitações de interesse social – e não consideraria a participação do operário no processo de produção; além disso, havia grande exploração da mão de obra, baixos salários, insalubridade e risco de acidentes fatais no ambiente de trabalho. Em entrevista a Ridenti (2000, p. 71), Ferro declarou que tal postura havia começado com a “experiência de canteiro de obras, uma realidade bem palpável, direta”.

O GAN buscou, assim, um sistema construtivo alternativo baseado em técnicas construtivas mais simples, e já plenamente assimiladas pelos operários, a fim de engajá-los numa participação “inteligente” nos processos produtivos. O GAN optou por soluções projetuais em abóbada executadas com lajes mistas –vigotas de concreto e blocos cerâmicos –, numa tentativa de projetar “uma arquitetura barata e fácil de fazer, que pudesse realmente substituir as barbaridades do BNH”, conforme justificou Ferro em entrevista a Marlene Acayaba (1985).

O GAN objetivava a produção de casas populares simples, austeras e eficientes, mesmo que a experiência fosse ensaiada em projetos de casas burguesas (ARANTES, 2002, p. 51). Sua postura crítica estava em sintonia com a cena cultural ampla, como veremos mais adiante.

## DOS DEBATES REATIVOS AO REGIME MILITAR À AGRESSÃO

O golpe civil-militar de 1964 foi um ponto de inflexão para a cultura brasileira. Intelectuais, artistas e arquitetos que comungavam dos ideais de esquerda e do conceito nacional-popular, passaram a discutir qual seria seu posicionamento frente ao regime militar (MOTA, 2008, p. 329).

A primeira manifestação artística de franca oposição ao regime militar veio com o espetáculo musical *Opinião*<sup>7</sup>, de 1964, de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes<sup>8</sup>. No campo das letras, a resistência foi expressa nas páginas da

---

7 Em balanço sobre a cultura daquela década, a revista *Visão* descreve o espetáculo como: “uma moça da Zona Sul do Rio, um preto carioca e outro nordestino subiram a um tablado do inacabado Teatro de Arena da Rua Siqueira Campos, em Copacabana, para apresentar um show surpreendente em vários aspectos” (DA ILUSÃO..., 1974).

8 Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes foram membros do CPC/UNE (1961-1964). O grupo atuou em várias áreas – cinema, teatro e literatura –, difundindo os ideais de esquerda. O espetáculo *Opinião* foi conduzido por Nara Leão, musa da bossa nova, José Flores de Jesus, o Zé Ketí, e o cantor João do Vale

*Revista Civilização Brasileira*<sup>9</sup> (1965-1968), um veículo de grande tiragem que reuniu grandes nomes da *intelligentsia* brasileira (CZAJKA, 2004). Contudo, a participação de arquitetos<sup>10</sup> na revista foi inexpressiva, marcando presença com dois artigos: de Luis Carlos Cunha (1968) e de Arthur de Lima Cavalcanti (1965). O editor da revista, Ênio da Silveira, também foi responsável pela organização do Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI). Com reuniões na sede da revista, o CTI teria como meta “apoiar as reivindicações específicas de cada setor da cultura brasileira, fortalecendo-as dentro de uma ação geral, efetiva e solidária” (CZAJKA, 2004, p. 37). O CTI aglutinou artistas, escritores, professores, atores, artistas plásticos, jornalistas e intelectuais, e contou com a participação do arquiteto Oscar Niemeyer como um dos membros fundadores (CZAJKA, 2004, p. 37-38).

Nas artes plásticas, o vínculo entre vanguarda e resistência ao regime foi marcado pela mostra *Propostas 65* (REIS, 2006, p. 74). Coordenada por Waldemar Cordeiro, *Proposta 65* contou com a participação dos arquitetos-pintores Maurício Nogueira Lima, Ubirajara Ribeiro, Samuel Szpigel, Rubens Gerchman, Wesley Duke Lee, Hélio Oiticica e dois representantes do GAN: Império e Ferro.

Ferro também elaborou o texto da mostra Proposta 65, no qual defende que à “pintura nova” cabe o restabelecimento de relações mais próximas da realidade e contexto sociocultural, e que a “nova pintura *arma-se* de todos os instrumentos disponíveis” a fim de “dizer o novo” da maneira que o momento histórico pós-64 necessita e “com a *cruenza* necessária”; afirmou que a unidade da pintura brasileira possa ser encontrada “na sua *posição agressiva* diante da situação abafante, no seu não conformismo, na sua colocação da realidade como problema em seus vários aspectos, na sua tentativa ampla e *violenta* de desmistificação” (FERRO, 1979). O artista Ferro antecipou o tom agressivo que adotará nos textos específicos sobre arquitetura anos depois: “Arquitetura Nova”, “A casa popular” (FERRO, 2006) e “O canteiro e o desenho” (FERRO, 1982), como veremos adiante.

O Cinema Novo estabeleceu o vínculo entre o momento histórico e o cinema, onde o papel do cineasta se fundiu como o de intelectual militante (XAVIER, 2001, p. 57). Glauber Rocha definiu o ideário de seus pares do Cinema Novo, em “Eztetyka da fome”, de 1965, em que afirma que o “miserabilismo” do Cinema Novo, que expõe a fome como a maior miséria brasileira, faria frente à tendência do cinema de “filmes elegantes, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais” (ROCHA, 1996, p. 65). O GAN, como o Cinema Novo, atacou a industrialização dos processos ao buscar uma nova estética: a “poética da economia”. Fundada no “absolutamente indispensável” e na “eliminação do supérfluo”, a produção

9 A *Revista Civilização Brasileira* teve grande repercussão e distribuição. Seus números chegaram a 40 mil exemplares, brochuras com cerca de 200 páginas; n. 1, abr. 1965; n. 2., maio 1965; n. 3, jul. 1965; n. 4, set. 1965; n. 5, nov. 1965; n. 6, mar. 1966; n. 7, maio 1966; n. 8, jul. 1966; n. 9-10, set./nov. 1966; n. 11-12, dez. 1966 e mar. 1967; n. 13, maio 1967; n. 14, jul. 1967; n. 15, set. 1967; n. 16, nov.-dez. 1967; n. 17, jan.-fev. 1968; n. 18, mar.-abr., 1968; n. 19-20, maio-ago. 1968; e n. 21-22, set.-dez. 1968; além dos especiais: n. 1, out. 1967; n. 2, jul. 1968; n. 3, set. 1968.

10 Após pesquisar nos 22 números da *Revista Civilização Brasileira*, constatee apenas dois artigos escritos por arquitetos. A ausência deles naquela publicação foi confirmada pelo historiador Carlos Guilherme Mota (2008), estudioso da RCB.

arquitetônica do GAN buscou empregar técnicas construtivas tradicionais e adequadas ao subdesenvolvimento brasileiro (FERRO, 2006, p. 36). Dessa forma, poderiam ser atingidos dois grandes objetivos do grupo: ampliar o acesso do “povo” à boa arquitetura e equacionar a demanda por habitação de interesse social.

Em 1967, as manifestações culturais brasileiras se alteram substancialmente. No cinema, o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, causou um “autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda”, devido ao retrato do “intelectual-poeta-político como figura contraditória, às vezes execrável” (XAVIER, 2001, p. 63). O filme tanto marca o fim de uma época e o início de outra, quanto faz um “balanço da derrota da esquerda [...] no calor da hora e a explicação do processo se embaralha com a imprecação indignada de quem se vê impotente” (XAVIER, 2001, p. 64). *Terra em transe* também é considerado o detonador do Tropicalismo na música de Caetano Veloso, Gilberto e Torquato Neto, e a inspiração do teatrólogo Zé Celso Martinez Corrêa na peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. A peça, que inaugurou a vertente do “teatro da agressão” do grupo Oficina, seria um espetáculo “contra a burguesia paulista que ainda quer que o teatro lhe ofereça a ilusão de que ela é uma grande burguesia” (CORRÊA, 1979).

O intercâmbio de ideias entre a cena teatral e o GAN foi estabelecido pelo cenógrafo Império, que desde a montagem da peça *Morte e vida severina*, de 1966, havia revolucionado a cenografia brasileira com o emprego de materiais inusuais, como sacos de estopa engomados e amassados para o figurino, e caveiras de boi feitas de papel manchê. Império, sob influência do teatro épico de Bertolt Brecht, descreve o trabalho como: “um teatro onde houvesse projeção de *slides*, imagens que elucidassem os fatos, puxando-os para nossa realidade cotidiana” (IMPÉRIO, 1999, p. 48). Na análise de Mariângela Lima, o cenógrafo exercitou “o trânsito entre imagem da cultura popular e o palco contemporâneo” que segue um modelo “associativo dos anos 60 que acrescenta ao ideal civilizatório a ideologia socialista, temperada sempre pelo anti-imperialismo e, algumas vezes pelo nacionalismo” (LIMA apud IMPÉRIO, 1999, p. 48). A cenografia de Império teria sinalizado o caminho a ser seguido pelo GAN, segundo Ferro (2006, p. 266). O GAN estabeleceu contato muito próximo com o Teatro Oficina, especialmente após o projeto de reconstrução do espaço, que fora destruído num incêndio. Nesse projeto, Império e Lefèvre materializaram a “poética da economia” do GAN ao expor os materiais em seu estado bruto: tijolos aparentes, concreto e urdimentos à mostra. Na análise de Zé Celso, o novo Teatro Oficina contribuiu para novos caminhos cênicos: “talvez eu não sacasse nunca se não tivesse contracenado com a transa arquitetônica-cenográfica do Flávio. Transa com a cultura bruta paulista. Brecht dizia: Mostre os refletores! Flávio acrescentava: ‘Mostre tudo! Uma sala de tijolo e cimento’” (CORRÊA, 1998, p. 74).

Império integrou o Teatro Oficina, realizando cenografia de várias produções, tais como: *Um bonde chamado Desejo*, *O melhor juiz: o rei*, *Andorra*, *Dom Juan* e *Roda viva*. Zé Celso e Império conceberam um espetáculo como um programa de auditório onde o protagonista era um cantor popular que se transforma em ídolo instantaneamente. A peça marca o início do “teatro da agressão”, do Oficina (CORRÊA, 1998, p. 99).

Segundo Carlos Mota (2008, p. 219), 1967 representou um momento de transição e radicalização da cultura de esquerda no Brasil, quando têm início as discussões em

torno de qual seria “a estratégia política mais adequada aos processos emergentes, a questão da luta armada e da via política etc.”, que teria sido alimentada pela ampla divulgação de autores marxistas ocidentais, como Herbert Marcuse, Theodor Adorno e Walter Benjamin, por exemplo.

Concluindo, o GAN participou intensamente das discussões, e sua produção cultural e contracultural – arquitetura, cenografia, crítica e artes plásticas – é fruto daquele momento histórico, de censura, autocensura e derrota das utopias de esquerda, como veremos mais adiante.

## **DA MILITÂNCIA NO PCB À PARTICIPAÇÃO NA ALN**

A crítica ao *status quo* do GAN foi expressa especialmente pelos textos de Ferro e Lefèvre, alimentados pelo intenso diálogo com autores marxistas ocidentais, como Gyorgy Lukács, Karl Mannheim e Walter Benjamin, e partidários do PCB, como Ferreira Gullar, Leandro Konder e Carlos Marighela.

Lefèvre (1966), em “Uma crise em desenvolvimento”, questiona a postura dos arquitetos alinhados ao “projeto nacional-desenvolvimentista” e discute a estrutura social estratificada, a hierarquia social, a divisão social do trabalho e os valores reificados. Nesse texto, Lefèvre estabelece um diálogo com Lukács ao citar “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, de 1945, no seguinte trecho:

Na consciência humana o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade ele é: aparece alterado na sua própria estrutura, deformado nas suas efetivas conexões. Torna-se necessário um trabalho mental de tipo completamente particular para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra no interior das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens a verdadeira essência delas, de relações sociais, relações entre homens. (LUKÁCS, 1965, p. 20).

Lefèvre discorre sobre o processo de democratização, que deveria contemplar a participação do operário, e vê na “participação popular na produção de arquitetura, no seu consumo enquanto atendimento de necessidades materiais e na sua absorção enquanto expressão” uma forma contrária à que teria ocorrido na realização de Brasília, quando foi possível a “experimentação em todos os níveis”, cujas propostas demonstram uma “fase aguda dessa crise em desenvolvimento”, pois até em propostas sem importância “passa-se a dedicar uma atenção anormal, patológica, pretendendo no máximo estabelecer um ‘documentário da linguagem arquitetônica’, quando não só se situar no plano do ‘modismo’” (LEFÈVRE, 1966, p. 23).

Lefèvre estaria assumindo a postura de “narrador” da arquitetura, seguindo a perspectiva de Lukács, em “Narrar e descrever”, de 1936. Nesse texto, Lukács analisa que escritores podem assumir duas posições diferentes frente às transformações de seu tempo: de um lado, escritores como Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi, que representam a “sociedade burguesa que está se consolidando através de graves crises”, onde eles “viveram esse processo de formação em suas crises, participaram ativamente dele”; de outro lado, escritores como Flaubert e Zola, que iniciaram suas

carreiras numa “sociedade burguesa já cristalizada”, estariam formando uma classe de escritores profissionais, no sentido da divisão capitalista do trabalho, tornando-se “observadores críticos da sociedade burguesa” – suas opiniões subjetivas denotam que eles são “filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das ideias do tempo” (LUKÁCS, 1965, p. 57).

Além do diálogo com Lukács, “Uma crise em desenvolvimento” (1966), de Lefèvre, seria uma resposta à crítica de Artigas, que fora publicada no número 319 dedicado ao trabalho do GAN. Embora ambos os textos tratassem do contexto arquitetônico, eles repercutem as discussões e tensões da cena cultural de esquerda.

Artigas, em “Uma falsa crise” (1965), apresenta uma posição moderada em relação ao momento político, postura coerente com o posicionamento dos integrantes do PCB<sup>II</sup>, bem como se estabelece um diálogo com Lukács, em “Arte livre ou arte dirigida” ([1948] 1967), em que o autor discorre sobre a posição do artista frente às questões de seu tempo e a delicada questão de seu posicionamento ideológico. A influência de Lukács sobre o texto de Artigas pode ser observada ao se comparar os seguintes trechos:

A tarefa exclusiva da arte é a de tomar posição nas lutas de seu tempo, da sociedade, das classes sociais; de favorecer a vitória social de uma determinada tendência, a solução de um problema social. Tudo que ultrapasse esta finalidade já pertence à “arte pela arte”. (LUKÁCS, 1967, p. 159).

[...] a liberdade artística se funda sobre a subjetividade exacerbada. A personalidade artística reivindica seu direito soberano de escolher o assunto e a forma do que ela representa, unicamente em função das exigências da sua própria inspiração. A noção de liberdade é então, para o artista moderno, uma noção abstrata, formal e negativa: ela só contém a reivindicação de proibir a quem quer que seja de intervir nesta suprema autoridade pessoal. (LUKÁCS, 1967, p. 167).

Abaixo, Artigas discute a posição da arquitetura como “arte pela arte” e defende a liberdade artística do arquiteto:

A medida dos resultados da fase funcionalista não se limita na constatação (falsa) de uma crise na qual, considerada a falência do funcionalismo, volta-se a arquitetura a uma posição de *arte pela arte*. Nem houve falência do funcionalismo, nem a arquitetura se fechou em si mesma. Houve, sim, a superação de uma fase. [...] (ARTIGAS, 1965, p. 21 – grifos nossos)

A arquitetura reivindica para si uma *liberdade sem limites* no que tange ao uso formal. Ou melhor, uma liberdade que só respeite a sua lógica interna enquanto arte. (ARTIGAS, 1965, p. 22 – grifos nossos).

---

II - A partir da “Declaração de março”, o PCB considera que a “Revolução” só seria possível mediante uma “frente única de forças sociais” – proletariado, camponeses, pequena burguesia, e burguesia –, que seria o agente de transformação social.

A presença de Lukács nos textos dos arquitetos poderia ser coincidência (ou suposição). Contudo, podemos considerar como evidências o fato de Artigas citar duas publicações daquele ano: *Ensaio sobre literatura*, de Lukács, organizado por Leandro Konder (também foi citado por Lefèvre); e *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar, considerado um leitor de Lukács conforme análise de Carlos Mota (1994, p. 236).

Gullar criticou a grande preocupação dos arquitetos brasileiros com o aspecto formal da arquitetura, em detrimento das questões sociais. Ele argumenta que a ênfase no aspecto formal da arquitetura moderna brasileira se deve ao entendimento da arquitetura como “obra de arte”: “de fato, arte, no seu caso a noção de arte implica uma soma de problemas que não podem ser ignorados” e caberia ao arquiteto “compreender que os obstáculos atualmente insuperáveis de sua profissão decorrem da estrutura econômica do país e só serão vencidos quando a estrutura for transformada” (GULLAR, 1965, p. 41).

Em “Uma falsa crise”, Artigas (1965) também responde à crítica de Gullar argumentando que a arquitetura, assim como a arte em geral, perdeu a “aura” que ostentava antes da Revolução Industrial, pois: “o caráter *cultural da arte*, como a experiência destes anos, tende a ser substituído pelo caráter político [...]” (ARTIGAS, 1965).

No entanto, o argumento de Artigas não cita corretamente Gullar, que diz: “conforme observa Benjamin, na época moderna, *o caráter cultural da arte* tende a ser substituído pelo caráter político” (GULLAR, 1965 – grifos nossos). Gullar discute o conceito de “aura” desenvolvido por Walter Benjamin<sup>12</sup> em “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodutibilidade técnica”, de 1936. Benjamin (2017, p. 184) desenvolve sua teoria materialista da arte e esclarece o conceito de “aura” nos seguintes termos: “uma teia singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”; portanto, a “aura” (ou a unicidade) da obra, foi comprometida pela reprodutibilidade técnica, em outros termos, a reprodutibilidade técnica poderia emancipar a obra de sua “existência parasitária no ritual”, e completa: “A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida (cinema)”; e que, “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso cultural (originário), aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 2017, p. 186) para recepção ótica e tátil. Nesse ensaio, Benjamin também analisa a arquitetura que seria o protótipo de obra de arte “cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério de dispersão”; em que a massa dispersa “envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (BENJAMIN, 2017, p. 208).

Concluindo, entendemos que tanto “Uma falsa crise”, de Artigas, quanto “Uma crise em desenvolvimento”, de Lefèvre, estabeleceram um diálogo transdisciplinar com a cena cultural e política, pois refletem o contexto de resistência cultural e artística durante o regime militar brasileiro. No cenário específico da arquitetura, os textos buscam responder aos seguintes questionamentos: qual seria o papel social do arquiteto de esquerda durante o regime militar?; qual seria a participação do arquiteto e da arquitetura no contexto social?; seu trabalho poderia ser interpretado

---

<sup>12</sup> Walter Benjamin, considerado um dos pensadores marxistas mais influentes do século XX, publicou cerca de cinco versões do seminal ensaio. Infelizmente não sabemos qual é a versão utilizada por Artigas e Gullar.

apenas como “arte-pela arte”? Além disso, repercutem as tensões internas do PCB, pois seus filiados Artigas e Lefèvre estariam assumindo posturas antagônicas frente à crise (aqui leia-se regime militar). Lefèvre estaria “narrando a história” ao assumir a postura de “artista engajado” para lutar contra o regime (na perspectiva de Lukács), e Artigas, por sua vez, “descrevendo a história” de forma moderada, como se justificou anos depois:

Nós tivemos a participação dos arquitetos, na resistência, em vários níveis. Há os que foram para a cadeia. Fiz o possível para fazer os jovens compreenderem que Artigas e Niemeyer não tiveram culpa de a Arquitetura Moderna não ter feito a revolução social no Brasil. Pensavam que nossa contribuição como arquitetos, naquela época, tinha sido na sua essência reacionária. E nós passávamos a ser considerados reacionários porque não conseguimos, com nossa luta, contribuir para a revolução social no Brasil. Isso naturalmente lançou uma grande confusão entre os estudantes, que se repartiram por movimentos políticos em todos os lados. Todos com a intenção de criar um processo revolucionário capaz de lutar contra a tragédia que foi o Golpe de 64. (ARTIGAS, 1997, p. 28).

Por fim, os textos revelam que as tensões internas do PCB estariam influenciando as ações dos jovens arquitetos e professores do GAN, especialmente Lefèvre e Ferro, que acabaram por seguir o caminho apontado por Carlos Marighella<sup>13</sup>.

Marighella, que foi o principal crítico da posição oficial do PCB, em especial da política de alianças com a burguesia e do modelo de desenvolvimento para o Brasil, defendia que o quadro político estabelecido com o golpe civil-militar não seria revertido por caminhos democráticos. Em *Por que resisti à prisão*, Marighella marcou sua posição, que o levaria a sair do PCB em dezembro de 1966 e se tornar o principal líder da Ação Libertadora Nacional (ALN) e inimigo número 1 do regime militar:

O que quer dizer: a crise brasileira – em todos os sentidos, ou seja, econômico, político ou social – é oriunda da inadaptabilidade da atual estrutura econômica do país. Da sua incapacidade em suportar a carga demasiado pesada a ela superposta. [...] A solução da crise crônica brasileira pela via armada – como solução advinda do proletariado – exige luta árdua e sacrifícios por parte da vanguarda. (MAGALHÃES, 2012, p. 406).

Em *A crise brasileira: ensaios políticos*, de 1966, Marighella discute os processos

---

13 O líder comunista Carlos Marighella, então membro da executiva nacional do PCB, desde 1962, entrou em confronto de ideias com o Comitê Central do Partido, com seu livro *Por que resisti à prisão* (1964). A partir do golpe de 64, discorda da postura de perplexidade do partido diante do novo regime. Em seu texto “A crise brasileira” (MARIGHELLA, 1979, p. 49-88), de 1966, critica a postura oficial do partido quanto à política de alianças com a burguesia conclamando a luta armada para derrubar a ditadura. Em junho de 1967 escreve “Crítica às teses do Comitê Central” (MARIGHELLA, 1979, p. 119-113), em agosto, participa da I Conferência da Organização Latino-Americana de Solidariedade (Olas) contrariando determinação do PCB. Rompe com o partido e é expulso. Em setembro de 1967, 33 dos 37 delegados representantes das bases do partido, em São Paulo, não participam da Conferência Estadual do Partido, para seguir Marighella.

de produção e distribuição de riquezas, privilégios de classe, a influência do imperialismo norte-americano e, principalmente, a “preparação da insurreição armada popular” para a luta de guerrilhas (apud MAGALHÃES, 2012, p. 333).

Concluindo, “Uma crise em desenvolvimento”, de Lefèvre (1966), é um marco na trajetória do GAN, pois sinaliza a ruptura com Artigas – no plano político e arquitetônico, a influência dos pensadores marxistas ocidentais, o distanciamento em relação aos ideais do PCB e, principalmente, o ingresso na luta armada contra o regime militar.

## **DA CRÍTICA À ESCOLA BRUTALISTA PAULISTA À DEFINIÇÃO DE UMA ARQUITETURA ALTERNATIVA**

Em 1967, Ferro divulga “Arquitetura nova”, um de seus ensaios mais importantes e que definiu o ideário do GAN e os pontos de divergência em relação à Escola Brutalista Paulista de arquitetura, então corrente hegemônica.

“Arquitetura nova” (FERRO, 2006, p. 47-58) reflete a frustração e o mal-estar de toda uma geração (geração AI-5) diante do regime militar e do desmoronamento do desenvolvimentismo e das utopias das esquerdas: “Brasília marcou o apogeu e a interrupção destas esperanças: logo freamos nossos tímidos e ilusórios avanços sociais e atendemos ao toque militar de recolher” (FERRO, 2006, p. 47). Trata-se de um manifesto coerente com as vanguardas daquela época: “teatro da agressão”, cinema marginal e poesia marginal, nova objetividade brasileira, e nova figuração, por exemplo. O texto de Ferro é visceral e marca sua posição contracultural em relação à linha hegemônica representada pela Escola Brutalista Paulista:

Hoje assistimos, nas obras de muitos arquitetos da nova geração, à hemorragia das pseudoestruturas. Muitas apresentam um novo desenho das poucas fórmulas estruturais compatíveis com as nossas limitadas possibilidades, geralmente inadaptado às reduzidas dimensões do programa. Sublinhadas artificialmente para evidenciar sua presença, deturpadas para figurar mais “lógica” do que realmente contêm, estas estruturas escondem várias deformações. Comparadas às anteriores, imediatamente revelam seu absurdo: a simplicidade e a eficácia esquecidas pelo prazer do virtuosismo individual. Mas um virtuosismo superficial, condicionado à abolição de um equilíbrio entre o ser e o parecer da estrutura. [...] Mas a “licença poética” tem limites. (FERRO, 2006, p. 52).

“Arquitetura nova” revela que as tensões teriam chegado ao clímax no Fórum de Debates da FAU/USP, de 1968, que tinha como objetivo fazer um balanço das atividades acadêmicas, reformular o ensino e guiar as atividades escolares no ano seguinte (LEFÈVRE, s. d.), mas, devido ao momento político crítico, meses antes da decretação do Ato Institucional número 5 (AI-5), acabou por se caracterizar como um “racha” geracional<sup>14</sup>. Enquanto Artigas defendia uma posição moderada, o

<sup>14</sup> Sérgio Ferro considera que divergências existiam em relação aos “caminhos” e não em relação aos objetivos. Informação Pessoal. Palestra de Sérgio Ferro em 28/9/2012. Sobre os detalhes do “racha”, ver: Fiori, 2002, p. 91.

jovem professor Lefèvre (s. d.) polemizava: “há épocas em que a relação entre as universidades e a sociedade podem e precisam ser reformadas. Quando essas relações se tornam difíceis, críticas e mesmo caóticas, um esforço move o pensamento e ação se impõe”.

De fato, Artigas defendia a prática profissional representada pelo “desenho”. O GAN, por outro lado, defendia o “canteiro” como ação política (FIORI, 2002, p. 45). Na interpretação de Artigas (1997), seis anos mais tarde, os jovens arquitetos naquela época estariam mais ricos em propostas e influenciados pelos movimentos estudantis brasileiros e o Maio de 1968. Na França, o Maio de 68 havia posto fim ao sistema Beaux Arts, uma vez que os reformadores alteraram a orientação da disciplina de arquitetura, de obra de “criação” para uma disciplina plural e integrada às pesquisas de urbanismo, sociologia, história e filosofia (BUCKLEY, 2011, p. 11).

Desde o início de 1968, Ferro e Lefèvre, do GAN, participavam de ações de guerrilha da ALN, como, por exemplo, a explosão de uma bomba no consulado americano, que mutilou o estudante Orlando Lovecchio Filho (MAGALHÃES, 2012, p. 381). Os arquitetos também mantinham suas atividades acadêmicas a fim de contribuir com a organização, estabelecendo contatos com intelectuais da Universidade ou obtendo informações privilegiadas, como mapas, por exemplo. Em entrevista a Marcelo Ridenti (2002, p. 174), Ferro declarou as dificuldades daquele período:

Era difícil dar aula nesse período. Vinha gente [da polícia] gravar nossas aulas. E nós adquirimos um hábito, quase contraditório, de falar de uma maneira muito rebuscada. Os alunos pegavam, sentiam, apesar do vocabulário bem complicado, da fala quase esotérica, misteriosa. Em 68/69, eu dando aula sobre canteiros de obras da cidade de São Paulo, alunos chorando, e eu falando do canteiro de obras, não com palavras normais. Era uma linguagem cifrada. Mas passava a mensagem, pois: primeiro, os alunos sabiam vagamente que a gente participava de alguma coisa; segundo, sabiam que a gente estava tentando falar algo para eles; terceiro, sabiam que a gente não podia falar claramente, tinha que falar por metáforas.

Naquele ano, 1968, o GAN realizou o projeto-manifesto da Casa Juarez. Os arquitetos e o casal de proprietários, Dulce e Juarez Lopes Brandão, discutiram a “poética da economia” e formas simples e austeras de morar, que romperiam com a tradição burguesa do bem-morar. A Casa Juarez foi publicada na revista *Ou...* do Grêmio da FAU, com textos de Lefèvre e Brandão, e pode ser considerada como a síntese da Arquitetura Alternativa do GAN.

Em seu texto, Lefèvre (1971) estabelece um diálogo com os filósofos Walter Benjamin e Henri Lefebvre, além de retomar as principais teses do GAN. Segundo Lefèvre, o projeto da Casa Juarez seguiu dois conceitos fundamentais: a “agressão” mediante elementos da linguagem arquitetônica, que, diferentemente dos “modismos” praticados pelos demais arquitetos, evidenciaríamos os problemas habitacionais e sociais, pois “cada vez mais a ‘agressão’ deve ser mais contundente, exigindo a substituição do lápis”; e a verificação de uma hipótese para a construção de habitações de interesse social mediante “técnicas de construção e algumas soluções de espaço” já assimiladas e consagradas nos processos de autoconstrução do “povo”

(LEFÈVRE, 1971). O projeto da Casa Juarez, portanto, não participaria apenas de uma tendência, mas poderia ser uma referência para alterar o sistema de produção de habitações. Portanto, Lefèvre discute o papel do arquiteto como “autor”, marxista e engajado com as causas sociais, ou seja, como “produtor” de uma obra que poderia indicar o caminho para seus pares e alterar o contexto em que está inserida; seguindo de perto a tese de Walter Benjamin expressa em “Autor como produtor”, a saber:

O que eu pretendo mostrar é que a tendência de uma obra só pode ser politicamente correta se também for literariamente correta. [...]

Assim, antes de perguntar qual é a posição de uma obra literária *perante* as relações de produção da época, gostaria de perguntar qual é a sua posição *dentro* delas? Essa pergunta visa diretamente a função que a obra literária assume no âmbito das relações de produção literária de uma época. Visa, em outras palavras, diretamente a *técnica* literária das obras. (BENJAMIN, 2017, p. 83).

Embora Benjamin trate do cenário literário, sua tese teria partido do teatro épico de Bertolt Brecht – o trabalho do dramaturgo alemão influenciou o teatro brasileiro, representado pelas montagens do Teatro Oficina, que seguramente o GAN conheceu de perto, como vimos anteriormente.

Voltando ao projeto da Casa Juarez, Lefèvre pretendia que o projeto fosse um modelo suficientemente agressivo que cumpriria o papel de guiar os demais arquitetos noutra direção, diferente do rumo da corrente hegemônica representada pela Escola Brutalista Paulista. Contudo, o arquiteto admitiu ter encontrado dificuldades na realização do projeto devido à “interferência muito grande de alguns aspectos da cultura erudita” e que talvez “o nível de atuação ‘científica’ não tenha sido suficientemente alto”, em outras palavras, a dificuldade seria devida às antinomias insolúveis da sociedade, e o projeto teria sido realizado dentro do possível. Conclui seu texto citando a concepção de utopia do filósofo francês Henri Lefebvre<sup>15</sup> (LEFÈVRE, 1971).

Henri Lefebvre integrou o Grupo Utopie, formado por filósofos, sociólogos e arquitetos, entre eles Jean Baudrillard e Jean-Paul Jungmann. Considerado contracultural, o Grupo Utopie editou a revista *Utopie: Sociologie de l'urbain* (1967-1978) com publicações de escritos político-filosóficos, críticas ao *establishment* arquitetônico, às propostas racionais e tecnocráticas do urbanismo moderno, à sociedade de consumo e temas do feminismo e vanguardas artísticas (BUCKLEY, 2011, p. 11). Henri Lefebvre foi um grande crítico do urbanismo moderno e, meses antes do Maio de 68, escreveu o clássico ensaio que impactou os rumos do urbanismo contemporâneo: “O direito à cidade” (“Le droit à la ville”).

O projeto da Casa Juarez também foi analisado pelo proprietário, o sociólogo

---

15 Henri Lefebvre (1901-1991), sociólogo e filósofo francês, foi professor da Universidade de Estrasburgo e da Universidade de Nanterre a partir de 1965, editor da revista *Arguments* e fundador do Grupo Utopie. Lefebvre é um crítico do urbanismo moderno e analisa o valor de uso da cidade em detrimento ao valor de troca. O trabalho do filósofo, que se insere no marxismo ocidental, mais voltado aos estudos sobre cultura, sociologia e filosofia, influenciou o urbanismo contemporâneo.

Juarez Lopez Brandão. Ele argumenta sobre como as preocupações tradicionais, como a limpeza e a ordem da casa, e que estão associadas ao passado escravocrata, foram minimizadas no projeto do GAN devido ao emprego de materiais simples, como piso cimentado e paredes de tijolos pintadas de branco (BRANDÃO, 1971). Outra consideração do sociólogo diz respeito à solução dos ambientes, que favoreceu as relações familiares e sociais e excluiu a tradicional edícula para criados das casas burguesas. Dessa forma, o sociólogo procura justificar que sua casa não seguiria a tradição paulista de segregação dos ambientes e circulação dos criados (CARRANZA, 2017).

Concluindo, a Casa Juarez não foi o modelo totalmente agressivo pretendido pelos arquitetos, pois alguns detalhes do projeto foram vetados pela proprietária, dona Dulce, como, por exemplo, a proposta inicial de subdividir os quartos apenas com cortinas de tecido e fechar o pavimento superior com madeira e não alvenaria<sup>16</sup>. Além disso, o projeto não materializou “plenamente o modelo agressivo pretendido, ao contemplar dois itens programáticos típicos de casas burguesas: piscina e quarto de empregada” (CARRANZA, 2012, p. 175). Diferentemente da solução tradicional na forma de edícula no fundo do quintal, o quarto de empregada da Casa Juarez é um volume cilíndrico, pintado na cor vermelha e localizado na porção frontal da fachada a fim de evidenciar as contradições sociais. A Casa Juarez pode ser considerada a síntese das propostas de Arquitetura Alternativa do GAN frente à corrente hegemônica representada pela Escola Brutalista Paulista.

O conturbado ano de 1968 termina com perspectiva de derrota final para a cultura de esquerda, com o recrudescimento do regime militar a partir do AI-5, que originou o período de censura, perseguições e resistência conhecido como “anos de chumbo”. Artigas, que figurou no relatório da comissão especial sobre as atividades subversivas na FAU/USP, foi cassado antes da inauguração da sede da faculdade (ADUSP, 2004, p. 19) e o GAN permaneceu exercendo suas atividades acadêmicas.

Em 1969, Ferro divulga o ensaio “A casa popular”, decorrente de suas aulas entre 1968-1969 (FERRO, 2006). No ensaio, Ferro (arquiteto e guerrilheiro), discute a manutenção do modo “arcaico” de produção da arquitetura e o papel social do arquiteto. Esse ensaio dará origem ao livro *O canteiro e o desenho*, publicado em 1979. Na análise de Hugo Segawa (1999, p. 155), o livro consagrou Ferro como o principal intelectual alternativo da arquitetura brasileira e, para Roberto Schwarz (2009, p. 439), o livro revelou as contradições entre o discurso e a prática profissional dos arquitetos. Dessa forma, Ferro se tornaria um arquiteto alternativo cuja crítica é consoante e sincrônica aos movimentos contraculturais do cenário internacional (Utopie e New Left) pós-Maio de 1968.

O GAN se dissolveu em 1970 após a prisão de Ferro e Lefèvre em decorrência das ações da ALN (MAGALHÃES, 2012, p. 381). Libertados, Ferro segue para o exílio voluntário na França, onde atuou como professor e pintor; Lefèvre se tornou funcionário de uma grande construtora e voltou a ser professor da FAU/USP, continuando, assim, as pesquisas arquitetônicas do GAN; Império, que não seguiu seus parceiros na luta armada, continuou como professor da FAU/USP e mergulhou

---

16 Informação pessoal à autora em 2012.

em seu trabalho artístico e cenográfico, que o aproximou mais da ala contracultural “boêmia” de inspiração *hippie*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início da década de 1960, o GAN integrou as manifestações culturais brasileiras que seguiram o conceito nacional-popular. Identificamos na sua atuação sincronidade de ideias com manifestações culturais e contraculturais do cenário internacional, em um período de profundas mudanças socioculturais em meados da década: New Left e Hippie, norte-americanos, e Grupo Utopie, francês. Os textos do GAN dialogam com autores marxistas ocidentais, como Gyorgy Lukács, Bertolt Brecht, Henri Lefebvre, Walter Benjamim e Herbert Marcuse – embora este último não tenha sido citado diretamente, foi um dos autores mais influentes no Maio 1968 devido a suas teses: a “utopia” entendida como algo possível, porém ainda não realizado (MARCUSE, 1969, p. 16), e a “grande recusa” aos valores estabelecidos (MARCUSE, 1967, p. 34). Nas artes plásticas, o GAN teve contribuição significativa com os trabalhos individuais de Ferro e Império. No teatro, a cenografia de Império materializou o conceito nacional-popular no início da década de 1960 no CPC/UNE e no Teatro de Arena e, em meados da década, foi determinante para a concepção do “teatro da agressão” do grupo Oficina. No plano político, o GAN participou da luta armada contra o regime militar com dois de seus integrantes – Lefèvre e Ferro –, que também fizeram parte da ALN de Marighella. No início da década de 1970, o GAN integrou a ala contracultural boêmia e *hippie*, com o trabalho do cenógrafo e artista plástico Império. No campo da arquitetura, no início da década de 1960, o grupo assumiu o ideal nacional-popular através da aproximação com o “povo”, representado pela integração entre arquitetos e operários em prol da melhoria das condições do canteiro de obras. Negou o “projeto nacional-desenvolvimentista” e o *status quo* representado pela nascente Escola Brutalista Paulista, considerada a linha hegemônica da época, ao questionar seus valores, tais como: o uso da tecnologia mais avançada, com ênfase à tecnologia do concreto armado aparente em soluções que valorizam a plástica através do conceito de estrutura como arquitetura; partidos com coberturas planas ou tetos em grelhas; modulação das vedações; e demais soluções visando a uma possível industrialização dos processos. Em meados da década, o GAN definiu sua posição crítica e contrária à produção nos canteiros; ao final da década, definiu e materializou sua Arquitetura Alternativa, contracultural, que objetivava combater o déficit habitacional através da manufatura serial e da “poética da economia” e foi ensaiada em casas burguesas e antiburguesas, como a Casa Juarez.

Concluímos que a obra do GAN – arquitetônica, artística, cenográfica e teórica – é partícipe da contracultura brasileira, pois se posicionou contra o *status quo* de maneira contundente. Foi dessa forma, através da “ação modificadora” e transdisciplinar, que o GAN integrou a resistência cultural, contracultural e política durante o regime militar brasileiro.

## SOBRE A AUTORA

**EDITE GALOTE CARRANZA** é professora do Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu (USJT) e autora de *O quartinho invisível: escovando a história da arquitetura paulista a contrapelo* (G&C Architectônica, 2017).

edite.carranza@saojudas.br

<https://orcid.org/0000-0002-7807-8647>

## REFERÊNCIAS

- ACAYABA, Marlene Milan. Reflexões sobre o brutalismo caboclo; entrevista de Sérgio Ferro a Marlene Milan Acayaba. *Projeto*, São Paulo, n. 86, abr. 1986, p. 68-70.
- ADUSP. *O controle ideológico na USP: 1964-1978*. São Paulo: Adusp, 2004.
- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova*: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. Uma falsa crise. *Acrópole*, São Paulo, n. 319, jul. 1965, p. 21-22.
- \_\_\_\_\_. *Arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5. versão). In: \_\_\_\_\_. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.
- BOTTOMRE, Tom; OUTHWAITE, William. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton F. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 1990.
- BUCKLEY, Craig. *Utopie: texts and projects, 1967-1978*. Edited by Craig Buckley and Jean-Louis Violeau. London: MIT Press, 2011.
- BUZZAR, Miguel Antonio. Rodrigo Brotero Lefèvre e a ideia de vanguarda. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2001.
- CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. *Arquitetura alternativa: 1956-1979*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O quartinho invisível: escovando a história da arquitetura paulista a contrapelo*. São Paulo: G&C Architectônica, 2017.
- CAVALCANTI, Arthur de Lima. Política urbana e habitacional. reforma urbana. *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, maio 1965, p. 338-341.
- COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (Org.) *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Encontros).
- CORRÊA, José Celso Martinez. *O rei da vela*. Texto integrante do programa da peça. *Arte em Revista*, ano 1, n. 1, jan./mar. 1979, p. 62-63.
- \_\_\_\_\_. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- CUNHA, Luis Carlos. O realismo na arquitetura. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 18, mar./abr. 1968, p. 177-184.
- CZAJKA, Rodrigo. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. *História: questões e debates*, n. 40, Pós-História/UFPR, Curitiba, 2004, p. 37-57.
- DA ILUSÃO do poder a uma nova esperança. *Visão*, São Paulo, 11 mar. 1974, p. 137-152.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho; PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo; ARTIGAS, Rosa (Org.) *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997. (Série Arquitetos Brasileiros).
- FERRO, Sérgio. Vale tudo. *Arte em Revista*, São Paulo, ano I, n. 2 mai.-ago. 1979, p. 26-28.
- \_\_\_\_\_. *Arquitetura e trabalho livre*. Organização e apresentação: Pedro Fiori Arantes. Posfácio de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O canteiro e o desenho*. 2. ed. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.
- FIORI, Pedro. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico de século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- IMPÉRIO, Flávio. *Flávio Flávio Império*. Organização de Renina Katz e Amélia Hamburger. São Paulo: Edusp, Fapesp, 1999.
- LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. Uma crise em desenvolvimento. *Acrópole*, n. 333, out. 1966, p. 22-23.
- \_\_\_\_\_. Casa do Juarez. *OU...*, GFAU, São Paulo, n. 4, jun. 1971.
- \_\_\_\_\_. Diretrizes (II) e programação referentes às atividades interdepartamentais da FAU. *Caramelo*, n. 6, p. 1-2, s. d.
- LIMA, Mariângela Alves. Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org.). *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999. (Artistas Brasileiros).
- LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 11-42. (Biblioteca do Leitor Moderno, v. 58).
- \_\_\_\_\_. Arte livre ou arte dirigida?. *Revista Civilização Brasileira*, ano III, n. 13, maio 1967, p. 159-178.
- MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- \_\_\_\_\_. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MARIGHELLA, Carlos. *Escritos de Carlos Marighella*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.
- MARTINS, Luciano. *A geração A1-5 e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.
- MORIN, Edgar. O jogo em que tudo mudou. In: COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk. (Org.). *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura Brasileira 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014a.
- \_\_\_\_\_. No exílio, contra o isolamento: intelectuais comunistas, frentismo e questão democrática nos anos 1970. *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, v. 28, n. 80, jan.-abr., 2014b. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142014000100006>.
- OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Plano para cidade satélite. *Acrópole*, ano XXVII, n. 319, jul. 1965, p. 24-27.
- REIS, Paulo R. O. *Arte e vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996, p. 123-130.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- SAMUEL, Albert. A revolta dos estudantes. *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, n. 19 e 20, mai., ago., 1968, p. 101-129.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1990.
- TERRA EM TRANSE. Direção e roteiro de Glauber Rocha. Brasil, 1967, 115 min., DVD.
- VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- XAVIER, Ismael. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005a.
- \_\_\_\_\_. Caminhos da utopia. In: VILLÀ, Joan. *Construções*. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2005b.

# Cordialidade, malandragem e autoritarismo: aspectos do Brasil por Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Roberto Schwarz

[ *Cordiality, trickery and authoritarianism: aspects of Brazil by Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido and Roberto Schwarz*

**Gabriel dos Santos Lima<sup>†</sup>**

**RESUMO** · O presente artigo dedica-se a reler as noções de cordialidade, malandragem e autoritarismo – conforme estas se apresentam, respectivamente, nas obras de Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Roberto Schwarz –, a fim de sugerir a validade de tais conceitos para a interpretação do momento brasileiro contemporâneo. Para tal, recorda e coloca em perspectiva tais noções, aproximando-as da situação presente.

· **PALAVRAS-CHAVE** · Sérgio Buarque de Holanda; Antonio Candido; Roberto Schwarz;

cordialidade; malandragem. · **ABSTRACT** · The current article aims to rethink the notions of cordiality, trickery and authoritarianism - as they are presented, respectively, in the works of Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido and Roberto Schwarz -, in order to suggest the validity of such concepts for the interpretation of contemporary Brazilian moment. To this end, it recalls and puts such notions in perspective, bringing them closer to the present situation.

· **KEYWORDS** · Sérgio Buarque; Antonio Candido; Roberto Schwarz; cordiality; trickery.

*Recebido em 22 de abril de 2019  
Aprovado em 13 de julho de 2020*

LIMA, Gabriel dos Santos. Cordialidade, malandragem e autoritarismo: aspectos do Brasil por Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Roberto Schwarz. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 93-104, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii76p93-104>

<sup>†</sup> Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Em razão de acontecimentos recentes, o Brasil voltou a chamar a atenção global. Temas como a violência e o autoritarismo do país têm pautado debates em uma proporção não vista há tempos. Nesse novo cenário, rever determinadas discussões célebres sobre a formação nacional pode ajudar a compreender fenômenos que, embora atuais, possuem raízes históricas profundas. É nesse sentido que o presente artigo objetiva repensar os conceitos de *cordialidade*, *malandragem* e *autoritarismo*, respectivamente, conforme estes se apresentam nas obras do sociólogo Sérgio Buarque de Holanda e dos críticos literários Antonio Candido e Roberto Schwarz. Considerando também a produção literária brasileira – notadamente o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antonio de Almeida, discutido por Candido e Schwarz em textos memoráveis –, busca-se traçar o percurso do debate acerca dos mencionados aspectos da vida local, com vistas a demonstrar como determinados problemas sociais herdados dos tempos da colonização se transformaram e se resignificaram ao longo da história, produzindo traços nacionais marcantes que têm vindo à luz de maneira dramática desde o processo político que alguns têm designado como o fim da Nova República.

Vejamos.

## **CORDIALIDADE, SEGUNDO SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA**

Após estudar na Alemanha, ler Max Webber e se interessar pelo método dialético de Hegel, o jovem sociólogo Sérgio Buarque de Holanda publicaria em 1936 a primeira edição do livro *Raízes do Brasil*, que se tornaria um clássico de interpretação da vida nacional. Para além das referências estrangeiras que vale mencionar, a obra vinha à tona no rescaldo da Revolução brasileira de 1930, quando a assim chamada República Velha – que revezava no poder as oligarquias rurais das regiões de Minas Gerais e São Paulo – fora destruída pelo movimento militar liderado por Getúlio Vargas. O fenômeno político suscitava paixões radicais, fossem seculares e iluministas, fossem de cunho nacionalista-autoritário. Sérgio (1995b, p. 169) demonstrava plena consciência do que estava em jogo à época e, por isso mesmo, propugnava uma “revolução” democrática, opondo-se à veia fascista de nomes como Oliveira Vianna e

outros intelectuais orgânicos do Movimento Integralista brasileiro, o qual designava como “mussolinismo indígena” (HOLANDA, 1995b, p. 187). Para tal, buscava ler a jovem nação a partir de ângulo próprio, fundamentando-se em uma reconstrução da experiência histórica local desde a colonização.

Dentre os muitos textos de *Raízes do Brasil* que se tornariam célebres, “O homem cordial” viria a ser o mais debatido. Nele, Sérgio apresenta a conhecida tese da cordialidade do Brasil, segundo a qual a vida do país se caracteriza pela aversão ao ritualismo solene e à assepsia do trato polido, sendo antes afeita ao contato próximo, desconhecendo “qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo” (HOLANDA, 1995a, p. 148). Esse traço, que podia ser entrevisto nas miudezas cotidianas, era ilustrado através de exemplos pitorescos, como o real “pendor acentuado para o emprego dos diminutivos” e da terminação “inho” aposta às palavras, empregada no sentido de “familiarizar” mais com “as pessoas ou os objetos” (HOLANDA, 1995a, p. 148). Esse fundo emotivo aparecia também na esfera religiosa, nas festas do Senhor Bom Jesus de Pirapora e sua crença em um “Cristo que desce do altar para sambar com o povo” (HOLANDA, 1995a, p. 149). Por essas e outras, o brasileiro arquetípico teria algo de caloroso e maleável, opondo-se à sisudez hirta da tradição anglo-saxã, sobretudo àquela dos países onde a cosmovisão puritana era dominante.

A cordialidade, como era de se supor, refletir-se-ia também na esfera institucional. Para o sociólogo, o país repelia a abstração dos valores com pretensão de validade universal e a fria rigidez da lei republicana, deixando-se levar ao sabor dos arranjos e das conveniências práticas. No funcionamento do estado local, de fato sempre se destacavam “vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal” (HOLANDA, 1995a, p. 146). Para afiar e ilustrar o argumento, a prosa buarquiiana recordava a tragédia grega de Sófocles na qual a cidadã tebana Antígona era proibida pelo rei Creonte de enterrar o cadáver de seu irmão Polínice, condenado a ser devorado pelos animais por atentar contra a pólis. Fosse nos trópicos, sugeria Sérgio, Antígona possivelmente triunfaria sobre o monarca.

Tudo isso, como mostrava o texto em continuação ao que os outros capítulos de *Raízes do Brasil* já expunham, devia-se à predominância, entre os brasileiros, dos móveis patriarcais conservados da ordem colonial assentada na monocultura e no latifúndio. À altura da década de 1930, em uma sociedade que ainda não conheceria o galopante ritmo de industrialização e urbanização dos anos ulteriores, vigoraria ainda certa ética familiar dos engenhos que tudo aproximava e fluidificava.

Certamente se tratava de um problema, já que a linha de pensamento de Sérgio Buarque de Holanda (1995a, p. 141) se esmerava justamente em demonstrar que “só pela transgressão da vida doméstica e familiar é que nasce o Estado”, no sentido inverso da tese de muitos conservadores da época, para os quais as nações eram prolongamentos do núcleo caseiro. Lá onde Sérgio e a intelectualidade progressista de então miravam a consolidação de uma organização estatal liberal-democrática, a cordialidade brasileira sugeria um entrave, pois “onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a ideia de família – e principalmente onde predomina a família de tipo patriarcal – tende a ser precária e a lutar contra fortes restrições a formação e evolução da sociedade segundo conceitos atuais” (HOLANDA, 1995a, p. 143-144).

Por outro lado, o texto mais programático de *Raízes do Brasil* – “Nossa revolução” –

também mencionava certa conformidade entre o homem cordial brasileiro e os valores iluministas, o que demonstrava entendimento dialético da questão. Dizia Sérgio:

[...] as ideias da Revolução Francesa encontram apoio em uma atitude que não é estranha ao temperamento nacional. A noção da bondade natural combina-se singularmente com o nosso já assinalado “cordialismo”. A tese de uma humanidade má por natureza e de um combate de todos contra todos há de parecer-nos, ao contrário, extremamente antipática e incômoda. E é aqui que o nosso “homem cordial” encontraria uma possibilidade de articulação entre seus sentimentos e as construções dogmáticas da democracia liberal. (HOLANDA, 1995b, p. 184).

Em uma passagem particularmente interessante, o sociólogo ventilava até uma contribuição brasileira ao marxismo, postulando que o temperamento nacional se ajustava à “mentalidade anarquista’ do nosso comunismo”, mas não à “disciplina rígida” que a Terceira Internacional então reclamava dos seus partidários (HOLANDA, 1995b, p. 187).

Em suma, a cordialidade tropical, vista com afinado senso hegeliano de contradição, parecia tanto elemento a ser transcendido por um Estado superior, quanto salvaguarda diante de eventuais ameaças de totalitarismo. Todavia, não era possível prever que, um ano depois da publicação da primeira edição de *Raízes do Brasil*, Getúlio Vargas colocaria em marcha um autogolpe, instituindo a ditadura do Estado Novo, que tocaria o processo modernizador à maneira autoritária.

## **MALANDRAGEM, SEGUNDO ANTONIO CANDIDO**

Entre o término do Estado Novo em 1945 e o golpe militar de 1964, o Brasil conheceria a assim chamada Segunda República, que duraria 19 anos. Finda essa com o estabelecimento de nova ditadura, o debate sobre os temas relativos ao “cordialismo” seria reacendido em nova chave. Nesse âmbito, ganharia destaque o ensaio “Dialética da malandragem”, redigido pelo então professor da Universidade de São Paulo Antonio Candido e publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* da USP em 1970. O objetivo fundamental do texto era oferecer elementos para uma interpretação do romance *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antonio de Almeida, que até então gerava problemas de classificação entre a crítica. Ao fim e ao cabo, como bem se sabe, faria mais do que isso ao dar novo fôlego às teorias buarquianas. Para os fins do presente artigo, cabe recordar tanto a narrativa de Manuel Antonio quanto a argumentação de Candido, ainda que ambas sejam conhecidas.

Difundidas nos jornais do século XIX a modo de folhetim, as *Memórias de um sargento de milícias* narravam a história do jovem Leonardinho, filho de imigrante lusitano, apadrinhado por habitantes do Rio de Janeiro durante o período em que a Família Real Portuguesa se vira forçada pelo cerco napoleônico a abandonar a Península Ibérica para fixar residência no Brasil. Daí a narrativa começar pela frase: “Era no tempo do rei” (ALMEIDA, 2000, p. 7). Por causa de seu tom leve e trocista a obra contrastava com a retórica solene e algo bacharelesca de grande parte dos

romancistas profissionais que lhe eram contemporâneos. Não obstante, contrapunha ao sentimentalismo de obras como *A Moreninha* (1844), do carioca Joaquim Manuel de Macedo, uma sucessão de acontecimentos cômicos, contados em tom de galhofa, entre festas, enrascadas, brigas e muitas trapaças do protagonista.

Não sabendo como catalogar o inusitado objeto literário, os intelectuais brasileiros ainda batiam cabeça na segunda metade do século XX, entendendo-o ora como análogo à novela picaresca espanhola (caso de Josué Montello), ora como romance documental (caso do então dirigente do Partido Comunista Brasileiro, Astrojildo Pereira). Já Candido, partindo de um comentário breve de Darcy Damasceno, demonstrava como, em primeiro lugar, as discrepâncias entre *Memórias de um sargento de milícias* e obras clássicas da picardia castelhana, como *La Vida de Lazarillo de Tormes* (1554), desautorizavam comparações simplistas. No Siglo de Oro, pois, o pícaro é atirado pela pobreza no mundo da servidão, razão pela qual tem seu caráter moldado pelas agruras da vida, que o dotam de implacável pragmatismo, bem como de um humor corrosivo que marca o ponto de vista do narrador-personagem. Na vida de Leonardo, ao contrário, o herói é acolhido por protetores (primeiro o Compadre, depois a Comadre), que o retiram do mundo da labuta e lhe dão abrigo material, preservando-lhe certa bondade descrita com simpatia em perspectiva de terceira pessoa.

Além disso, para Candido, o valor do romance de Manuel Antonio não estaria propriamente em sua eficiência em documentar a vida de seu tempo à maneira retratista. Afinal, como já observava Mário de Andrade, a narrativa não apresentava escravos (ver ANDRADE, 1978). No mesmo sentido, não contava com o amplo séquito de burocratas que acompanhou a corte lusitana em sua vinda ao Brasil no início do século XIX. Isto é, o escopo da obra era relativamente restrito, já que elidia simultaneamente o principal elemento do mundo do trabalho e uma parte significativa das camadas dirigentes. Aliás, aí estaria justamente seu trunfo: ao focar os estratos médios do Rio de Janeiro de então, Manuel Antonio de Almeida formalizaria um senso de experiência histórica peculiar, caracteristicamente nacional.

Tratava-se, dizia Candido (1970, p. 77), da “dialética da ordem e da desordem”. Nas *Memórias de um sargento de milícias*, Leonardo oscila entre um polo alinhado com a moral da época (onde se localiza o Compadre bom barbeiro ou a moça correta Luisinha) e um polo oposto onde faz as vezes de *trickster* ao lado de figuras devassas (como o arruaceiro profissional Chico-Juca ou a farrista capciosamente chamada de Vidinha). Esse trânsito, que termina por incorporar o protagonista ao universo da retidão no *happy ending* que o converte em sargento de milícias, seria propriamente o princípio de composição que rege o entrecho, mimetizando em sentido forte certa permissividade dos homens livres pobres da época, que, não sendo escravos nem senhores, se tornavam *habitués* do trambique e dos favores pessoais como meio de subsistência. Logo, o mérito de Manuel Antonio estaria não em registrar as nuances da vida social a modo naturalista, mas em cristalizá-las em estrutura narrativa – processo que Candido (1970, p. 75) chamaria de “redução estrutural” e Roberto Schwarz (2002, p. 126) mais tarde classificaria como “dialética de forma literária e processo social”.

Um exemplo particularmente ilustrativo da mencionada arquitetura em pêndulo é o caso do major Vidigal, baseado em figura verídica. Encarnação da ordem instituída,

ele cumpre papel de estraga-prazeres intransigente, acabando com festas e atirando personagens na cadeia quando de seus deslizos ilegais. A simples menção do seu nome provoca pânico na gandaia. Como lembra Mário de Andrade (1978), uma quadrinha popular daqueles tempos cantava: “avistei o Vidigal/ fiquei sem sangue/ se não sou tão ligeiro/ o quati me lambe”. Surpreendentemente, contudo, ao prender Leonardo, o impiedoso militar cede aos mais libidinosos instintos e se move diretamente ao polo da desordem quando é requisitado pela Comadre, madrinha do protagonista, acompanhada de uma prostituta e de sua amiga dona Maria, a libertar o herói da narrativa. Diz Candido (1970, p. 81): “Vidigal é declarado ‘babão’ e se desmancha de gosto entre as saias das três velhotas”. Leonardo, claro, termina solto.

Esse vaivém entre o cumprimento da lei e as concessões ilícitas seria condensado em símbolo na cena em que o mesmo Vidigal, visitado pelas senhoras, surge de tamancos e roupa caseira, contradizendo sua correição e formalidade habituais. A propósito desse momento, recorda o crítico:

Atarantado com a visita, desfeito em risos e arrepios de erotismo senil, corre para dentro e volta envergando a casaca do uniforme, devidamente abotoada e luzindo em seus galões, mas com as calças domésticas e os mesmos tamancos batendo no assoalho. E aí temos o nosso ríspido dragão da ordem, a consciência ética do mundo, reduzido à imagem viva dos dois hemisférios [...]. (CANDIDO, 1970, p. 81).

Posto contra uma perspectiva histórica da teoria literária, por si só, o entrelaçamento candidiano de arte e sociedade não apresentava grande ineditismo metodológico. Já Lukács (de quem Candido era leitor) dizia décadas antes que “em literatura o verdadeiramente social é a forma” (apud COSTA, 2012, p. 12). Para a crítica brasileira, à altura dos anos 1970, porém, tratava-se de palavra de ordem muitas vezes levantada, mas ainda não cumprida – o que tornava tal leitura das *Memórias* uma novidade local, com notável importância para o pensamento materialista. Além disso, a dialética de ordem e desordem sugeria uma interpretação relativamente original do Brasil. Por um lado, colocava em debate aspectos da vida de setores sociais que vinham à tona há pouco, cartografadas, por exemplo, na clássica tese de doutorado *Homens livres na ordem escravocrata* (1969), defendida por Maria Sylvania de Carvalho Franco na Universidade de São Paulo apenas um ano antes da dialética da malandragem. Por outro lado, o texto de Candido elevava esses mesmos aspectos à qualidade de traço formativo da sociedade brasileira, conferindo-lhe caráter positivo.

A debatida opinião do crítico a esse respeito, embasada por seu entendimento do que considera o primeiro “romance malandro” (CANDIDO, 1970, p. 71), pode ser vista particularmente na seção do texto intitulada “Mundo sem culpa” (CANDIDO, 1970, p. 84), em que o autor discorre sobre a complacência com que o narrador de Manuel Antonio trata as trapaças de Leonardo, bem como a canalhice dos outros personagens. Após a corrupção do major Vidigal, por exemplo, o protagonista é solto para ser depois incorporado ao exército com boa patente, ainda se casando com Luisinha, de quem arremata cinco heranças. Via de regra, o crime, nas *Memórias*, compensa. Trata-se, segundo o crítico, de “nostalgia indeterminada de valores mais lídimos”, avessa à rigidez no cumprimento da norma e opositora do que “ameaça a labilidade,

que é uma das dimensões fecundas do nosso universo cultural” (CANDIDO, 1970, p. 88). É com isso em vista que Candido compara a história de Leonardo ao enredo de *The scarlet letter*, de Nathaniel Hawthorne, publicado seis anos após *Memórias de um sargento de milícias*. Se o americano ecoava a moral puritana de sua sociedade que há não muito tempo condenara as feiticeiras de Salem à fogueira, o romance brasileiro estudado se caracterizava por “uma atitude mais ampla de tolerância corrosiva” e por uma “encantadora neutralidade moral” (CANDIDO, 1970, p. 88).

Antonio Candido, vale dizer, não romantizava o Brasil. Ao contrário, como já mencionado, demonstrava plena consciência de que Manuel Antonio deixava a esfera escravista e “outras violências” ausentes da representação. Em todo caso, conforme também já exposto, o intelectual enxergava dimensão democrática na malandragem, supondo que seus elementos garantiriam “nossa inserção em um mundo eventualmente mais aberto” (CANDIDO, 1970, p. 88). Historicizada, a operação se revela compreensível: escrevendo em 1970, Candido se encontrava no mundo mais fechado da ditadura militar brasileira pós-promulgação do Ato Institucional n. 5 – AI-5 (BRASIL, 1968) pelo general Arthur da Costa e Silva, que fechou o Congresso, proibiu a existência de partidos políticos de oposição e iniciou um período bárbaro de perseguição, encarceramento, tortura e extermínio da esquerda. Assim, o intelectual obstava a tolerância do universo de lei frouxa ao autoritarismo tropical, que já queimava suas próprias bruxas nos porões do regime militar.

Nesse sentido, o conceito de malandragem, em Candido, em muito faz lembrar a ideia de cordialidade em Sérgio Buarque de Holanda, de quem o crítico era amigo pessoal, tendo inclusive escrito o prefácio à edição de 1967 de *Raízes do Brasil*. Nas memórias malandras de Leonardo, por exemplo, grande parte dos personagens eram mesmo chamados pelo narrador condescendente no diminutivo – casos de Vidinha, Luisinha e do próprio Leonardinho. Precisamente essa sorte de proximidade maleável, já apontada em “O homem cordial” (HOLANDA, 1995a), é que é contraposta pelos textos candidianos e buarquianos à impessoalidade inflexível da parte protestante do mundo ocidental-cristão, ganhando nos dois casos caráter de aposta política contra tendências totalitárias. A diferença entre *Raízes do Brasil* e “Dialética da malandragem”, todavia, é que esta última não enfatizava uma dimensão negativa da cordialidade a ser superada no processo de edificação de uma ordem futura, visto que uma ordem ditatorial, já estabelecida, agora cumpria ser aberta.

Mais tarde, justamente determinados aspectos sombrios do caráter cordial do país, relativamente desconsiderados por Candido, seriam colocados em discussão pela crítica.

## **ROBERTO SCHWARZ, SALVO ENGANO**

Em 1987, após aniquilar os setores armados da esquerda, assassinar centenas de ativistas e liquidar um terço do Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro, a ditadura militar tutelara uma transição lenta e gradual ao governo civil do senador José Sarney – latifundiário proprietário de grande parte do estado do Maranhão, alçado ao poder por um colégio eleitoral composto apenas de parlamentares. Embora

o sufrágio ainda não vigorasse, o Brasil se preparava para os processos políticos que dariam origem à redação da chamada Constituição Cidadã de 1988 e à sua primeira eleição presidencial direta desde 1961. Em grande parte dos livros de história, o período seria descrito como uma redemocratização.

Nesse contexto, o crítico Roberto Schwarz escreveria o ensaio “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’” (1987). Schwarz trabalhara como professor de literatura na Universidade de São Paulo antes da promulgação do AI-5 (BRASIL, 1968), que o forçara a se mudar para Paris, onde concluiria seus estudos de doutorado. Fora colega de departamento de Antonio Candido, com quem manteria estreita amizade e colaboração até o falecimento deste último em 2017. Já retornado ao Brasil com o afrouxamento da repressão, Schwarz se dedicaria a rever parte da produção intelectual correspondente ao período não democrático, com especial atenção à contribuição candidiana e ao que entendia como “o primeiro estudo literário propriamente dialético” (SCHWARZ, 2002, p. 129) a se publicar no país.

O texto de Schwarz se dedicava, antes de mais nada, a destrinchar a importância de “Dialética da malandragem” na valorização do romance como objeto eurístico de grande potencial. Em um momento em que o debate entre a esquerda já não era mais severamente proibido, o crítico confrontava o expediente hermenêutico de Candido com a “linha dos althusserianos, para os quais, como para os positivistas, a forma é uma construção sem realidade própria” (SCHWARZ, 2002, p. 142). Assim, enaltecia a interpretação da gangorra entre ordem e desordem como contraponto ao sociologismo do marxismo vulgar e do patriotismo ufanista, que enxergavam o valor da literatura apenas no que tinha de documento mais explícito. A atenção à forma, ao contrário, permitiria o exame da sociedade em movimento, tal como ela enfim existe. Dizia Schwarz:

[...] deixar em segundo plano a cor local é deixar para trás o Brasil-afirmação-de-identidade do nacionalismo romântico (e talvez da crítica naturalista) ao passo que insistir na construção literária é trazer à frente o Brasil-processo-social, sem unanimidade possível, da consciência moderna. (SCHWARZ, 2002, p. 136).

No entanto, embora sejam exemplo notável de reconhecimento e admiração pela obra candidiana, os “pressupostos, salvo engano” não deixavam de submeter esta última ao “comentário impiedoso da atualidade” (SCHWARZ, 2002, p. 152). Schwarz, filiado à tradição crítica alemã de corte materialista que recomendava a visão dialética, compreendia a necessidade de pôr em perspectiva histórica a exegese do Brasil, cujos méritos exaltava. Afinal, demonstrava também que a tese da oscilação malandra constituía “denominador comum das indicações sociais”, significando continuidade em relação aos “clássicos de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre nos anos 30” (SCHWARZ, 2002, p. 150). É realmente nesse ponto da revisão que o método originalmente hegeliano-webberiano de *Raízes do Brasil*, passando pela leitura não declarada mas efetivamente lukácsiana de Candido, encontra a dialética de Schwarz de modo a constituir um circuito de pensamento que pode oferecer instrumentos para o decifrar de fenômenos contemporâneos.

Isso porque, a certa altura, “Pressupostos, salvo engano” insinua o seguinte

questionamento: “a repressão desencadeada a partir de 1969 – com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades [...] – não participava ela também da dialética de ordem e desordem?” (SCHWARZ, 2002, p. 154). Enxergada a partir do presente, a pergunta já parece retórica. Em relação aos elementos da vida nacional, a perversa operação executada pela ditadura militar consistia exatamente em sequestrar – a bem da ordem e do progresso – a característica frouxidão das instituições legais da nação, esvaziando-a de conteúdo democrático de modo a prender, exilar, torturar e executar o que considerasse obstáculo. Assim, a prevalência dos interesses individuais ou grupais sobre a abstração das prerrogativas legais universalistas, já detectada em “O homem cordial” (HOLANDA, 1995a), adquiria agora dimensão macabra. Ressignificada, a malandragem que absolvera o simpático Leonardinho passava a ser desculpa para afastar os direitos humanos do horizonte e acelerar a eugenia política ao bel-prazer das forças armadas dirigentes. De possível para-choque da democracia nacional, a cordialidade tinha seus sentidos invertidos, produzindo, por ironia histórica, um sistema tão ou mais assassino do que o das próprias modernas sociedades anglo-saxãs de ética protestante como se desvendasse também a verdade dessas últimas, cujos macarthismos e thatcherismos insistiriam em desmentir historicamente a retórica dos *checks and balances*.

Mais do que o enfim tolerante major Vidigal, o símbolo desse reordenamento, com sua arbitrária jurisdição subterrânea operando à margem da legalidade de fachada, seria o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra – torturador e algoz profissional do regime, reconhecido pelo ex-sargento do Exército Marival Chaves como “senhor da vida e da morte” dos centros de repressão da ditadura. Segundo Fernandes, Ustra simplesmente “escolhia quem ia viver e ia morrer” (apud ÉBOLI, 2013). Autoritarismo “malandro”

A tese de que o aparato penal edificado pela ditadura não tenha sido totalmente desmantelado durante a transição democrática é assumida, no Brasil, não apenas pela intelectualidade de esquerda. Na obra *FHC, forças armadas e polícia: entre o autoritarismo e a democracia, 1999-2002* (2005), o cientista político liberal Jorge Zaverucha, professor da Universidade Federal de Pernambuco e ex-membro do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), demonstra como mecanismos autoritários seguem funcionando no país através do Ministério Público, do Poder Judiciário, da Polícia Militar e da Constituição de 1988, cujo artigo de número 142 prevê a mobilização das Forças Armadas a pretexto de “garantia da lei e da ordem”<sup>2</sup>. Nesse sentido, os recentes episódios de judicialização da política vividos pelo país, com processos não fundamentados e arbitrariedades de toda espécie, continuam ribombando o argumento de *Raízes do Brasil*, segundo o qual o Estado brasileiro opera a partir dos desígnios de facções sociais específicas (logicamente pertencentes às camadas dominantes). Em texto de 2018, Iná Camargo Costa afirma, sobre acusações jurídicas recentes, que

---

2 Com efeito, de 1989 até o atual momento, essa última prerrogativa já foi usada para garantir a repressão pelo Exército a uma greve de trabalhadores do setor petrolífero durante o governo de Fernando Henrique Cardoso; para conter protestos contra a realização da Copa do Mundo e dos Jogos Olímpicos no mandato da presidente Dilma Rousseff; e para encerrar uma greve de caminhoneiros durante o governo do vice-presidente Michel Temer, entre outros episódios.

[...] seus praticantes são funcionários que tratam o Estado como se fosse coisa sua e seus atos se transformaram em questão pessoal. Em vez de justiça, dedicam-se a uma variante nacional da vendeta, como se estivéssemos em plena Idade Média. Este tipo de anomalia no exercício das funções públicas também concorre para a caracterização do homem cordial. (COSTA, 2018).

Desse ponto de vista, o Brasil parece muito menos uma sociedade propriamente liberal-democrática regida pelo aspecto luminoso da malandragem do que um regime sufragista *sui generis*, onde vigoram através das instituições os móveis mais soturnos de uma cordialidade autoritária herdada dos tempos da colônia. De fato, como a reconstituição histórica do presente argumento faz notar, em relação mesmo a outros países sul-americanos são poucos os períodos não despóticos da história brasileira. De apêndice de Portugal, o país passa a império no momento em que grande parte das nações periféricas recém-libertadas já se tornavam repúblicas. Algo análogo também ocorre nos dois primeiros períodos mais ou menos liberal-republicanos da vida da nação, que são cortados por golpes (1937 e 1964). Talvez por isso mesmo, na canção “Cálice”, de 1978, o cantor Chico Buarque, filho de Sérgio, cantasse: “como é difícil, pai, abrir a porta/ essa palavra presa na garganta”.

Essa, no entanto, não é a única dimensão negativa da retraduzida malandragem tropical. Em 2007, Edu Otsuka publicaria, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, o texto “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, no qual chamaria a atenção para, por exemplo, o inicial sentido de contenda pessoal entre os personagens de Vidigal e Leonardo. No início, pois, o major passa a perseguir o malandro que escapara da sua primeira tentativa de enviá-lo ao cárcere. Elevando o desejo de vingança a obsessão, Vidigal chega mesmo a temer que o *trickster* brasileiro se torne uma pessoa correta: “se ele se emenda, perco eu a minha vingança” (ALMEIDA, 2000, p. 282 apud OTSUKA, 2007, p. 109). Otsuka elenca essa e outras passagens das *Memórias* com o intuito de demonstrar como, para além da pendulação entre ordem e desordem, a obra de Manuel Antonio se orienta por uma estrutura de inimizades pessoais entre os personagens, que se guiam pelo desejo de bater uns aos outros, por vezes com requintes de crueldade. Esse espírito de rixa seria, também, característico do universo dos homens livres e desvalidos no Brasil do século XIX, para os quais o trabalho era elemento escasso tanto quanto ainda é para boa parte da população, o que acirrava o instinto de subsistência a extremos de competição bárbara. Nem arcaísmo nem premonição, o problema sugere uma característica do modo de produção capitalista brasileiro que permanece. Diria Otsuka:

Não se trata, portanto, de uma inclinação “natural” dos pobres que, abandonados a si mesmos, entregam-se aos impulsos violentos, mas sim de um padrão de comportamento socialmente mediado – e em última instância determinado pela evolução moderna da economia. Dando configuração ao espírito rixoso, o romance de Manuel Antonio de Almeida apreende as peculiaridades da sociedade periférica, resultantes da dinâmica contraditória da própria civilização, cujo fundamento incivil, tanto na periferia quanto no centro, revela o núcleo de violência próprio aos movimentos de expansão do capitalismo. (OTSUKA, 2007, p. 124).

O quanto esse traço de violência continua a marcar o Brasil em meio ao esgarçamento social contemporâneo é assunto que, assim como o permanente estado nacional de anormalidade jurídica, cumpre discutir. Em vista dos acontecimentos políticos recentes, há sérios indícios de que ambos os problemas estejam inclusive se misturando e se retroalimentando – o Estado autoritário encarnando uma agressividade geral, ao mesmo tempo se apresentando como único gestor possível de uma situação de desagregação do mundo do trabalho que produz aquela mesma agressividade. No recente texto “Aspectos ideológicos do bolsonarismo” (2018), por exemplo, Felipe Catalani se debruça sobre os acontecimentos que precederam a eleição do presidente Jair Bolsonaro em 2018, argumentando que

[...] agora o próprio Estado (e a justiça oficial) cumprirá o papel de justiceiro popular e de linchador – a transformação espetacular (e popular!) de um juiz como Sergio Moro em “herói” já dava sinais da guinada linchadora e justiceira da justiça e do Estado, que agora se casa com um punitivismo de massas, que já vinha celebrando atos bárbaros como prender um ladrão no poste pelo pescoço com uma trava de bicicleta e tatuar à força a testa de outro (CATALANI, 2018).

Nesse sentido, os temas da cordialidade, da malandragem e do autoritarismo continuam a ter importância, indicando que, sob alguns pontos de vista, determinados aspectos da vida nacional ainda recordam de maneira sinistra aqueles do “tempo do rei”, se não das “raízes do Brasil”.

## SOBRE O AUTOR

**GABRIEL DOS SANTOS LIMA** é doutorando em Letras na Universidade de São Paulo (USP) com estágio na Yale University (EUA), onde trabalhou como Visiting Assistant in Research. Durante 2017 e 2018, trabalhou como professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

[gabriel.cordeiro.lima@usp.br](mailto:gabriel.cordeiro.lima@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0003-3189-5970>

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel Antonio de. (1854). *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ateliê, 2000.

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Ed. crítica Cecília de Lara. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, jun. 1970, p. 67-89.
- CATALANI, Felipe. Aspectos ideológicos do bolsonarismo. Publicado em 31/10/2018. Blog da Boitempo. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2018/10/31/aspectos-ideologicos-do-bolsonarismo>>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- \_\_\_\_\_. Polêmica: em defesa de Sérgio Buarque. *OUTRAS PALAVRAS*, 2018. Disponível em: <<https://outras-palavras.net/brasil/polemica-em-defesa-sergio-buarque>>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- ÉBOLI, Evandro. Ex-agente do DOI-Codi diz que Ustra torturava e que era “senhor da vida e da morte”. *O Globo*, 10 maio 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/ex-agente-do-doi-codi-diz-que-ustra-torturava-que-era-senhor-da-vida-da-morte-8350197>>. Acesso em: 11 maio 2013.
- FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. (1969). *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Edunesp, 1997.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. (1936). O homem cordial. In: \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995a, p. 139-151.
- \_\_\_\_\_. Nossa revolução. In: \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995b.
- OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, fev. 2017, p. 105-124. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi44p105-124>.
- SCHWARZ, Roberto. (1987). Pressupostos, salvo engano, de “dialética da malandragem”. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 129-156.
- ZAVERUCHA, Jorge. *FHC, forças armadas e polícia: entre o autoritarismo e a democracia*, 1999-2002. Rio de Janeiro: Record, 2005.

# “Terzo Mondo” em transe: Antonio Candido em Gênova e depois

[“Terzo Mondo” in trance: Antonio Candido in Genoa and later

Cairo de Souza Barbosa<sup>1</sup>

O título deste texto faz alusão à proposta de Rodrigo Ramassote (2010) de pensar a mudança na trajetória intelectual de Antonio Candido a partir da experiência na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (atualmente integrada à Unesp). Ramassote tem por referência texto de Antonio Candido sobre Sérgio Buarque, no qual se discute o impacto da jornada alemã na vida do historiador brasileiro (CANDIDO, 1982).

**RESUMO** • O objetivo do artigo é discutir a relação entre a participação de Antonio Candido no congresso “Terzo Mondo e Comunità Mondiale” (Itália, 1965), e um esboço de mudança teórico-conceitual de sua obra a partir da segunda metade dos anos 1960, especialmente no ensaio “Literatura de dois gumes” (1966). Esse evento foi fulcral na articulação das nações terceiro-mundistas daquele contexto por contar com a presença de importantes intelectuais africanos e latino-americanos e pelo ensaio de uma crítica pós-colonial ao eurocentrismo. Nossa hipótese é que, nos anos seguintes, Candido incorpora às suas leituras parte das discussões realizadas no encontro a partir de uma reformulação de algumas de suas categorias analíticas e perspectivas teórico-conceituais e da expansão do escopo de análise do Brasil para a América Latina. • **PALAVRAS-CHAVE** • Antonio Candido; literatura; Terceiro Mundo. • **ABSTRACT** • The aim of the

present article is to discuss the relationship between the participation of Antonio Candido in congress “Terzo Mondo and Comunità Mondiale” (Italy, 1965) and the theoretical-conceptual change of his work from the second half of the 1960s, especially in the essay “Literatura de dois gumes” (1966). This event was pivotal in the articulation of the third world nations of that context because it counted with the presence of important intellectuals from Africa and Latin America and for the essay of a post-colonial critique of Eurocentrism. Our hypothesis is that, in the following years, Candido incorporates part of the discussions held at the meeting into his readings, starting from a reformulation of some of his analytical categories and theoretical-conceptual perspectives and from the expansion of the scope of analysis from Brazil to Latin America. • **KEYWORDS** • Antonio Candido; literature; Third World.

Recebido em 10 de julho de 2019

Aprovado em 22 de julho de 2020

BARBOSA, Cairo de Souza. “Terzo Mondo” em transe: Antonio Candido em Gênova e depois. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 105-125, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v71i76p105-125>

1 Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

[...] o Columbianum foi um dos maiores agentes de intercomunicação dos intelectuais e artistas da América Latina, e em seguida destes com os da África. E também da divulgação das respectivas culturas na Europa, bastando citar a difusão que empreendeu o Cinema Novo brasileiro. No referido congresso eu me vi de repente, pela primeira vez, próximo de colegas de toda a nossa América e da África – de Miguel Ángel Astúrias a Alioune Diop, de Juan Rulfo a Mahmanou M’Bye, de José Maria Arguedas a Samuel Alemayehou, de Ernesto Sábato a Albert Tevoedjre, de Ciro Alegría a Senghor e assim por diante (CANDIDO apud DANTAS, 2002, p. 112)

Assim Antonio Candido de Mello e Souza definiu, em breves linhas, a experiência de participação no “Terzo Mondo e Comunità Mondiale” e Quinta “Rassegna del Cinema Latino-Americano”, encontro organizado, em 1965, pelo Instituto Columbianum, entidade cultural criada pelo padre jesuíta Angelo Arpa, crítico de cinema, escritor e produtor de filmes, além de membro da Companhia de Jesus da Igreja Católica. Esse evento em geral, e a participação do crítico brasileiro em específico, raramente foram objetos de análise da história da crítica e da historiografia literária. Sobre a obra e a trajetória de Candido, em geral, recaem duas atitudes que, salvo engano, se retroalimentam: de um lado, são reatualizadas múltiplas análises sobre alguns de seus textos de mais impacto e circulação, como *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1959); ao mesmo tempo, ensaios e artigos de menor impacto são esquecidos e, quando analisados, são sempre vistos pelo mesmo prisma e pela mesma tendência que vincula seu interesse às questões meramente brasileiras.

Nessas perspectivas, a obra de Candido fica restrita a um recorte espaço-temporal muito específico, o Brasil dos anos 1950. Os debates travados acerca dos “sentidos da formação”, da “crítica dialética”, do “sequestro do barroco” e da construção de uma “tradição literária nacional”, na ânsia por atacar uma das bases de sustentação de sua vasta reflexão, acabam por soterrar textos e discussões que, em grande medida, representam uma inflexão na própria forma como o crítico identificava os objetos da cultura, em especial a literatura. A persistência e o vigor da associação da obra candidiana a uma sondagem das “questões nacionais”, a nosso ver, torna rarefeita a tarefa fundamental, no horizonte da história intelectual, de desnaturalizar e

deslocar sentidos usuais de ideias e pensamentos cristalizados nos imaginários historiográficos.

Por isso, trazer à discussão “Literatura de dois gumes”<sup>2</sup>, texto produzido para um evento realizado na Cornell University, nos Estados Unidos da América, em 1966, pode ser importante para desestabilizar certas ideias arregimentadas nos seio dos estudos de história da crítica literária. Nesse ensaio, Candido apresenta a ideia de que a “literatura brasileira” (e latino-americana, por extensão) foi o resultado direto de uma tensão entre, de um lado, a influência das sociedades metropolitanas, fruto de uma “transposição das criações do humanismo renascentista de fontes greco-latinas”, e, de outro, uma espécie de “pulsão nacional” (CANDIDO, 2011, p. 198). Esse argumento foi apresentado a partir de uma mudança importante: a empreitada colonial, que era lida até aquele momento como uma mera “imposição europeia” recebida, nas colônias, de forma apática, acaba por tornar-se, nesse texto, um processo de experimentação que criou apropriações, trocas, recepções e modificações. Essa desnaturalização do processo colonial enxerga o colonialismo europeu como uma “dominação ideológica” (LOTUFO, 2019), não um simples processo de “aculturação”, termo que invocava uma perda costumaz dos caracteres locais no momento mesmo do contato com o repertório externo.

Segundo Anita Moraes,

[...] ao invés de povos jovens e velhos, temos colonizados e colonizadores; os homens cultos agora fazem parte da classe dominante, estando a literatura implicada em práticas de conquista, opressão, violência. O que na *Formação* é “transplante” da cultura europeia, neste ensaio posterior é “processo colonizador”. [...] Nota-se que o estudioso mantém sua tese da tensão entre tendências universalistas e particularistas, ou seja, da adaptação das formas europeias para o tratamento da realidade local. Não se trata mais, porém, de um processo gradual (e penoso) de aclimatação, mas de um episódio da colonização. (MORAES, 2015, p. 69).

Neste artigo, pretendemos traçar algumas linhas de força que impulsionaram essa mudança importante no pensamento de Candido. O que pretendemos mostrar aqui é uma experiência esquecida: a participação do crítico no “Terzo Mondo”, evento que reuniu intelectuais latino-americanos e africanos em um momento de fortalecimento da narrativa “terceiro-mundista”, termo comum à época. Nossa hipótese é que os debates travados no encontro reverberaram de forma substancial em “Literatura de dois gumes” (1966) tanto em termos conceituais e vocabulares, quanto no próprio escopo de análise, estendido à América Latina, fazendo com que a colonização perca seu sentido quase harmonioso e “natural” e adquira uma feição autoritária e imperativa.

---

2 Como Candido não pode comparecer ao evento, foi traduzido e apresentado, na ocasião, por Celso Lafer. Em inglês, foi publicado na *Luso-Brazilian Review* (CANDIDO, 1968). Depois, em português, no Suplemento Literário de Minas Gerais com o nome de *Literatura e consciência nacional*, em 1969. Utilizaremos a versão publicada em *A educação pela noite* (CANDIDO, 2011).

## “TERZO MONDO” EM TRANSE

O “Terzo Mondo e Comunità Mondiale” e a Quinta “Rassegna del Cinema Latino-Americano” contou com um conjunto de debates e discussões, além de uma grande mostra cinematográfica. Fundamental não somente pela divulgação das produções das figuras presentes no encontro, serviu também para vocalizar e colocar em questão as ideias de um conjunto de intelectuais “terceiro-mundistas”, fortalecendo os vínculos políticos entre regiões periféricas do cenário mundial da época. De críticos literários a escritores, de historiadores a antropólogos, de filósofos a ensaístas, o evento reuniu o que havia de mais expressivo no pensamento africano, latino-americano e europeu.

o primeiro evento, não de cunho apenas regional, mas abrangendo os intelectuais de toda a “nuestra America” de que participei foi o congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, realizado na cidade de Genova em 1965 pela instituição *Columbianun* criada e dirigida pelo benemérito padre Angelo Arpa e dedicada a promover o intercâmbio entre a Europa e o Terceiro Mundo. Foi um acontecimento memorável, que reuniu intelectuais e artistas africanos e latino-americanos. Entre estes últimos, Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo, Carlos Pellicer, Leopoldo Zea, Juan Marinello, Roberto Fernandez Retamar, Jose Maria Arguedas, Ciro Alegria, Josefina Pla, Angel Rama, Emir Rodriguez Monegal, Ernesto Sabato, Jose Luiz Martinez e outros, inclusive os brasileiros Murilo Mendes e Joao Guimaraes Rosa. Foi, repito, um acontecimento memorável e, para mim, uma extraordinária experiencia de *encarnação de nomes que eu lia* e de repente vi transformados em pessoas (CANDIDO, 1999, p. 264, *grifo meu*)

Na ocasião, Candido apresentou, em versão francesa, o texto “Nature, elements et trajectoire de la culture brésilienne” (1967). Nessa intervenção, debateu conceitos e categorias como cordialidade, realismo, utopia, representação. O ponto central foi a tentativa de opor, na história da cultura brasileira, duas tendências importantes: uma chamada de “genealógica”, cuja operação primordial, até o século XVII, era uma “seleção do passado”; e outra, já forte no século XIX, chamada de “realista-descritiva”, que tentou expressar de forma direta os elementos que compunham o mosaico nacional. O grande fio condutor que atravessa toda a discussão é a luta constante entre uma força de dependência cultural, que submeteria o Brasil, de um lado, à idealização europeizante feita através da importação ou imposição do repertório externo à luz do processo colonizador; de outro, à própria tendência mais localista, que deu sentido a uma “constatação objetiva” da própria realidade da nação (SIEGA, 2017, p. 171).

Inscrito no contexto da Guerra Fria, a ideia de reunir majoritariamente africanos, asiáticos e latino-americanos indicava, em primeiro lugar, uma tentativa de desvincular-se das grandes zonas de influência da disputa geopolítica bipolarizada. Além disso, a própria posição de assumir a condição de “terceiro-mundistas”, ampliando a semântica do termo usado pela primeira vez em pelo francês Alfred Sauvy (1952), apontava um auto-reconhecimento das tradições, valores e elementos comuns às nações que sofreram os impactos diretos da colonialidade. Em outros

termos, a questão que se colocava tinha a ver com a força que certa empreitada política, intelectual e social ganhava ao defender a necessidade de pensar projetos de sociedade desde a periferia do sistema, não mais apenas a partir dos centros do capitalismo mundial. À época, essa identificação se dava pelo cruzamento, de um lado, entre a capacidade destrutiva das ditaduras latino-americanas, por exemplo, que investiam em toda sorte de violência, repressão e exceção, e, de outro, a potencialidade contida nas emancipações formais dos países africanos pós Conferência de Bandung (1955).

O evento, portanto, foi feito em meio a uma atmosfera de tensão e ebulição que estruturou os sentimentos subjetivos e coletivos (GUMBRECHT, 2014), ampliando a necessidade de atuação letrada e intelectual mais incisiva na esfera pública. Nesse período, houve um aumento considerável do número de publicações em revistas e jornais na tentativa de conectar figuras de vulto do pensamento latino-americano e africano em busca de soluções comuns para problemas considerados também comuns. Também se proliferaram congressos, colóquios e seminários cujo objetivo era discutir especificamente a condição da América Latina e da África naquele momento, à época fortemente atravessadas por uma série de dinâmicas políticas e afetivas ligadas tanto à esperança de um futuro promissor e emancipador quanto à constatação da persistência dos problemas catastróficos no presente (BARBOSA, 2019).

O “Terzo Mondo”, nessa direção, vai cumprir função primordial. No encontro de 1965, Glauber Rocha apresentou, na seção intitulada “Quinta Resenha do Cinema Latino-americano”, suas reflexões sobre a “Uma estética da fome” (1965), escrita “no bojo de um amplo debate acerca da libertação nacional dos povos colonizados” (CARVALHO e DOMINGUES, 2017: p. 379). Conforme observa Ismail Xavier:

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o Cinema Novo do início dos anos 1960 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (“somos subdesenvolvidos”) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo “somos subdesenvolvidos”). A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (XAVIER, 1983, p. 9).

Essa percepção glauberiana e cinemanovista de caráter anticolonial aponta a ideia de que toda a cultura das nações subdesenvolvidos “não poderia ser representada com os recursos [...] linguísticos da cultura dita ‘avançada’, mas deveria encontrar na própria exasperante realidade, na própria deficiência de meios, os temas e formas

com os quais expressar-se.” (SIEGA, 2014, p. 156). Por isso, a “Uma estética da fome” se apresenta não como uma forma específica de olhar e falar sobre as mazelas do mundo, mas sim como um lugar de enunciação singular de brasileiros e, por extensão, de latino-americanos e terceiro-mundistas em geral. Essa visão que estrutura a própria condição social acaba por se instalar na forma mesma do enunciado crítico ou do objeto estético produzida a partir dessas regiões. A questão da “condição de atraso” das culturas tidas como periféricas é entendida não mais como mera matéria de análise da produção cinematográfica, acadêmica e intelectual ou como um “tema” de pesquisa, por exemplo, mas sim como local de onde se pode falar e produzir um pensamento crítico válido e capaz, inclusive, de questionar frontalmente a realidade na qual está imerso o próprio narrador de determinado discurso. É, portanto, uma postura também ético-política desse artista ou intelectual periférico, que sempre vai se pronunciar estética ou conceitualmente a partir da fome, entendida enquanto alegoria de sua própria condição periférica.

Alguns anos antes, em 1960, Otto Maria Carpeaux havia publicado, no Suplemento Literário da *Folha de S. Paulo*, o texto “América Latina e Europa”, em que apresentou uma visão bastante crítica à realização da mesa-redonda “Mundo latino americano e responsabilidade da cultura europeia” – organizada pelo mesmo Columbianum e realizada em 1958, na Itália, um protótipo do “Terzo Mondo” –, na qual estavam presentes figuras importantes como Roger Bastide, Jean Cassou, Julian Gorkin, Victor Haya de la Torre e Ugo Spirito. O debate se concentrou especialmente na questão da dominação de caráter colonial do “centro sobre a periferia”, com suas consequências culturais e estéticas. O centro do argumento carpeauxiano, entretanto, orbita em torno da ideia de que as relações entre América Latina e Europa, por se pautarem em princípios de equilíbrio e equidade, tinham gerado, no fim das contas, um saldo extremamente positivo do ponto de vista literário, econômico e superestrutural (CARPEAUX, 1960, p. 1). Nesse sentido, a proposta central do Columbianum de colocar em discussão o que há de especial na condição latino-americana e terceiro-mundista fruto da negatividade colonial era, para ele, um falso problema ou um engodo, isto é, uma forma acrítica e anti-histórica de discutir a questão da emancipação dos povos das zonas tidas como periféricas.

Bem no início de 1965, o jornal *Diário Carioca* publicou, no dia 9 de janeiro, o texto “Latinos se reúnem na Itália”, no qual se ressaltou a realização de um “colóquio de escritores” sobre a “Formação, Desenvolvimento, Originalidade e Vinculação da Cultura e da Arte Latino-Americana” (LATINOS se..., 1965)<sup>3</sup>. Segundo Miriam Alencar, em sua coluna intitulada *Letreiro*, publicada no *Jornal do Brasil* (RJ) em 1964, o evento a ser realizado no início do ano seguinte seria dividido em duas seções: duas mesas-redondas, uma sobre o lançamento de uma revista trimestral e outra sobre a cultura negro-africana e suas expressões cinematográficas; e a “Rassegna”

---

3 Segundo o jornal, estavam presentes figuras como Jean Paul Sartre, Salvador Madariaga, Damaso Alonso, Roger Caillois, Jean Cassou, Roger Bastide, dentre os europeus; e Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Ciro Alegria, Eduardo Mallea, Juan Rulfo, Jaime Torres Bodet, Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa, Alceu de Amoroso Lima, Jorge Amado e Érico Veríssimo, dentre os latino-americanos.

propriamente dita, que abrigaria uma série de debates sobre o Cinema Novo Brasileiro, além de sediar a habitual mostra competitiva de filmes (ALENCAR, 1964).

Ángel Rama escreveu de forma bastante detalhada sobre o evento. Em longo texto intitulado “Coloquio de Genova: dos tareas que valen un viaje”, publicado em *Marcha* em 26 de fevereiro de 1965, ou seja, logo após o evento, ressalta a pluralidade de perspectivas políticas e ideológicas presentes.

*Allí estaban los cubanos, con su teórico marxista Juan Marinello y los representantes de dos posiciones muy diferentes: Roberto Fernandez Retamar, como ejemplo de intelectual incorporado al movimiento revolucionario, y Cintio Vitier, católico, quien podría definirse como um exiliado interior. Allí estaban los comunistas (Elvio Romero, Franco Moggi, Argueles Morales, Rafael Alberti) y los de una posición centrista, como Ciro Alegria (disputado en el movimiento de Belaúnde Terry), Augusto Céspedes (embajador boliviano en Paris), Carlos Pellicer (el gran poeta católico mexicano) y las figuras de una izquierda independiente (Roa Bastos, Salazar Bondy, José Luis Romero) y los hombres de la derecha (Alejandro Magnet, embajador del Chile en la OEA [Organización dos Estados Americanos], Joao Guimaraes Rosa, alto funcionario de Itamaraty).* (RAMA, 1965).

A dificuldade de fazer um balanço geral do colóquio, segundo ele, se deve ao fato de que a distribuição dos participantes em comissões dispersas acabou por isolá-los de alguns debates maiores em âmbito coletivo. No grupo do qual participou, foram discutidas questões relacionadas à contradição, na América Latina, entre o universo jurídico-político e as estruturas econômico-sociais; à importação de ideologias do centro do sistema e à tentativa de convertê-las em instrumentos de libertação; à vinculação, naquele momento, da história latino-americana à crise do capitalismo industrial e ao impacto das inovações técnicas diante do crescimento da sociedade de massas; e, por fim, àquilo que vai ressoar de forma mais importante tanto nos estudos de Rama quanto nos de Candido: o apego da formação do continente aos elementos da cultura europeia não de forma mecânica, mas sim transfigurativa, o que parece potencializar a

*[...] creación original en el arte y en la cultura. Una literatura carecerá de realidad y de autonomía en cuanto no encuentre su contexto genuino. Existe una unidad subyacente a la pluralidad cultural latinoamericana, comprobada en los grandes sacudimientos: emancipación de 1810, revolución mexicana de 1910 y actual estado de conmoción social, uno de cuyos aspectos es la revolución cubana de 1959.* (RAMA, 1965).

A ideia de uma unidade continental, portanto, aparece de forma decisiva. Outro aspecto interessante do encontro, ainda no bojo desta questão, foi a tentativa de construir uma revista especializada na cultura latino-americana, que se chamaria simplesmente *America Latina*. Seria publicada na própria cidade de Gênova nas línguas espanhola e portuguesa, além de contar com alguns resumos em francês, italiano e inglês, e com centros de distribuição no México e na Argentina. Teria Miguel Ángel Asturias e Amos Segala como diretores e Fernand Braudel, Antonio Candido, Leopoldo Zea, José Luis Romero e Alejo Carpentier como assessores. A

publicação focaria especialmente no exame crítico das “sociedades americanas”, debatendo questões que vão desde a escravidão africana, passando pela situação do romance, pelo regime de distribuição de terras ao largo dos processos de colonização, os projetos de desenvolvimento socioeconômico etc.

Outro projeto costurado no encontro foi a criação da “Comunidade Latino-americana de Escritores”, um organismo supranacional que reuniria escritores de todo o continente. A inspiração vinha sobretudo da Comunidade Europeia de Escritores, que à época era presidida por Giuseppe Ungaretti, importante poeta e crítico italiano que inclusive chegou a lecionar na Universidade de São Paulo (USP) no final dos anos 1930. A proposta de realização de um congresso anual no México foi amplamente aprovada, e a criação de um manifesto chamado “Declaración Latinoamericana de Génova” (1965) obteve a assinatura de diversos delegados, exceto Alejandro Magnet, do Chile, e João Guimarães Rosa, do Brasil, enviado oficial da ditadura civil-militar instalada com o golpe de 1964.

*Se trata de un intento con amplias proyecciones de futuro, en cuanto permitiría un contacto más asiduo de los intelectuales latinoamericanos, una comunicación de sus respectivos aportaciones, una elaboración en común de la cultura de “nuestra América”. Sólo este proyecto es suficiente para justificar el viaje a Génova, si no fuera porque además se alcanzó un debate adulto sobre la problemática latinoamericana y se contribuyó al lanzamiento de una revista que puede ser un instrumento enriquecedor de las distintas líneas de acción intelectual de un continente al que se exige que entre en escena.*

*La Comunidad de Escritores es un organismo nacido incidentalmente en la reunión de Génova y por lo tanto independiente del Columbianum. Por ahora es un deseo más que una realidad, y su verdadera contextura se conocerá a partir del Congreso de México que lo dotará de estatutos y lo pondrá en marcha. (RAMA, 1965).*

O texto do crítico uruguaio desenha a atmosfera do *Terzo Mondo*: a reunião de intelectuais, escritores e críticos das regiões latino-americanas e africanas impulsionou o estreitar de laços de culturas antes díspares, pouco conectadas e, em alguns casos, mutuamente desconhecidas, cuja marca de distinção em relação à matriz europeia é aquilo que Walter Mignolo (2007) chamou de “ferida colonial”. Os eixos centrais a partir dos quais orbitaram as discussões – a saber, a autodeterminação dos povos colonizados e a tentativa de integração dessas regiões periféricas – fizeram com que a cultura tomasse a centralidade dos debates.

## **A LITERATURA DE DOIS GUMES**

“Literatura de dois gumes” (1966) foi escrito ao longo do ano seguinte ao encontro de Gênova, ou seja, no “calor do momento”. Em grande medida, é possível identificar, nesse texto, uma apropriação ampla de formulações intelectuais, críticas e literárias produzidas no evento, impactando diretamente na forma como Candido vai passar a entender o vínculo entre as culturas periféricas e os elementos da cultura europeia. Esse relacionamento de feição colonial agora é lido na chave da complexidade de

relações que se constroem não de maneira mecânica e meramente impositiva; antes, ressalta-se, mesmo em meio à violência da exploração europeia, a potencialidade criativa e transfigurativa que há nos choques decorrentes da colonização, abrindo espaço para a formação de uma cultura singular.

Em grande medida, do ponto de vista teórico, o texto é uma continuidade da usual sondagem da literatura mais como “fato histórico” que como “fato estético”, que se espria em um conceito de cultura cujo significado é amplo o suficiente para abarcar todo um sistema de produtos que são frutos das comunicações entre os seres humanos. Ao ressaltar a relação intrínseca entre arte e mundo prático-material, o argumento de Candido emoldura um processo de formação literária vinculado, por suposto, à organização social e à mentalidade que vão se desenvolver ao longo do tempo no cenário nacional, continental e internacional. O recorte do período que compreende os séculos XVI e XIX veio acompanhado de um procedimento crítico que busca, através do “sentimento dos contrários”, “ver em cada tendência a componente oposta, de modo a apreender a realidade em sua forma mais dinâmica, que é sempre dialética” (CANDIDO, 2011, p. 198). E é nessa percepção dialética que reside um aspecto importante decorrente dos debates do “Terzo Mondo”: o esforço para enxergar na formação da literatura brasileira e, por extensão, latino-americana não somente um procedimento de cópia dos moldes e modelos matriciais europeus, mas também a incidência constante da luta por uma expressão cultural autônoma, uma discussão que já se mostrava presente no clássico *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1959), mas que nesse momento vai ser ampliada e, em certa medida, aprofundada a partir também de um novo referencial vocabular e conceitual.

A discussão de abertura tem a ver com a ideia de que, no período do processo colonial, houve uma imposição cultural e, por conseguinte, uma “adaptação” dos padrões estéticos e intelectuais da Europa às condições sociais do Novo Mundo – as Américas. Esta visão dá sentido positivo à formação literária nacional por seu caráter essencialmente europeísta. Os produtos estéticos que foram gestados nessas sociedades são, portanto, meros apêndices ou “galhos” dessas tradições construídas nas metrópoles. Nesse ponto, “Literatura de dois gumes” é de fato uma continuidade de *Formação da literatura brasileira*, uma “passagem de tocha”, para usar a metáfora candidiana, cuja imagem é a de um encadeamento intelectual progressivo no plano das ideias, em que obras subsequentes resgatam e ampliam questões de textos anteriores.

O argumento de “Literatura de dois gumes”, entretanto, avança também em outra direção não explorada no livro clássico de 1959. Ao interpretar as características singulares dessa contato europeu com o continente americano e com os povos e etnias de cores e tradições diversas das europeias, que posteriormente vão se somar às centenas de milhares de pessoas trazidas do continente africano na condição de escravos, Candido enxerga a produção de uma ambivalência: de um lado, a tentativa de imposição, por parte dos colonizadores, do que era produzido nas sociedades do Ocidente; de outro, como consequência desse processo, explode uma necessidade quase ontológica de exprimir e representar essa nova realidade natural e humana que foi encontrada no continente “descoberto”. A consequência disso é que a cultura europeia, diante da novidade, precisou conceber uma experimentação artística

nas Américas, não apenas impor seus parâmetros trazidos ao longo do processo de colonização (CANDIDO, 2011, p. 199).

Candido procura também se colocar contrário à visão de que a literatura brasileira seria o resultado da “atuação ativa de três raças”: a do português, a do índio e a do africano. Especialmente ao longo do século XIX e início do XX, a questão do cruzamento cultural multiétnico no Brasil solidificou-se como importante tópica da historiografia nacional. A ideia de pensar o país a partir das especificidades e peculiaridades da formação, advindas sobretudo do caráter multifacetado das populações residentes ao longo de todo o território, levou à produção de ensaios, artigos, livros e obras cujos sentidos se ligavam à tentativa de produzir sínteses que fossem capazes de explicar o passado brasileiro, apontando para um horizonte de consolidação de projetos de poder político no contexto de emergência da monarquia e, depois, da república.

A análise da “mistura cultural e racial” do alemão Karl von Martius, publicada na primeira metade do século XIX, é um exemplo disso. No ano de 1844, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) realizou um concurso intitulado “Como escrever a história do Brasil”. Von Martius, declarado vencedor com uma dissertação cujo título reproduz *ipsis litteris* a pergunta colocada, colocou em cena uma tese:

Qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deveria perder de vista quais os elementos que aí concorreram para o desenvolvimento do homem. São porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças destas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular. (VON MARTIUS, 1845, p. 1).

A leitura não pretendia igualar, em grau de importância, a contribuição das “três raças”. No decorrer do argumento, nota-se uma preponderância da figura do homem branco europeu, que acaba por sobrepor, em primeiro lugar, a figura do índio idealizado, colocado como fator secundário da formação; e, depois, acaba por apagar a “raça negra”, nos próprios termos do alemão, que praticamente vai ter seu papel silenciado. Cabe ressaltar, porém, que von Martius lançou algumas bases de uma visão que constantemente vai ser atualizada, reapropriada e modificada, ao sabor e ao gosto de cada contexto e de cada projeto político e historiográfico, especialmente na primeira metade do século XX. Trata-se de uma posição, em certa medida, paradigmática, que deslocou de forma relativa a visão usual da univocidade heroica do colonizador português como aquele que erigiu, solitariamente, uma nação inteira, abrindo as portas para novos atores sociais<sup>4</sup>.

Outra percepção importante que aponta para esta discussão é a de Silvio Romero. Leitura incontornável de Candido, o sergipano, no final do século XIX, procurou

---

4 Para um debate mais aprofundado sobre a importância do IHGB e das teses de Von Martius, cf. Guimarães, 2000; Schwarcz, 1997.

interpretar a composição étnica e antropológica da população brasileira a partir do parâmetro da mistura e do cruzamento de “raças”: índios, negros e brancos (ROMERO, [1888] 1953). No caso de Romero, porém, há uma longa discussão sobre uma inevitabilidade e uma positividade relativa dessa miscigenação, sobretudo pelo traço de originalidade local brasileira, que, com o passar dos anos e o avançar da fusão étnica, levaria a nação a consolidar uma figura singular e genuína: o mestiço.

Sabe-se que a seleção natural na mestiçagem ao cabo de algumas gerações faz prevalecer o tipo da raça mais numerosa [...] a branca. Quase não temos mais famílias extremamente arianas; os brancos presumidos abundam. Dentro de dois ou três séculos a fusão étnica estará talvez completa, e o brasileiro mestiço, bem caracterizado. (ROMERO, [1888] 1953, p. 110).

Já no século XX, especialmente no decênio de 1920, a leitura sobre o passado nacional à luz das questões de caráter biológico dá lugar a algumas interpretações culturalistas, em um viés mais sociológico (SCHWARCZ, 1995). É nessa moldura que se consolida, na obra *Casa grande & senzala* (1933), a tese do pernambucano Gilberto Freyre, que dá à mestiçagem um caráter extremamente positivo e redentor no processo de formação da sociedade brasileira. A mistura de raças, na leitura freyriana, levaria à consolidação de um modelo democrático estável e a uma cultura homogênea e mista.

Com efeito, com esse e outros trabalhos, Freyre fazia uma apologia da civilização luso-tropical, resultado inesperado e original da estratégia lusitana de adaptar a civilização europeia aos trópicos. Tratava-se de uma civilização simbiótica – que congregava de forma sincrética e feliz negros, índios e brancos – e pioneira em função da ausência de segregação e de uma miscigenação extremada e singular. (SCHWARCZ, 1995, p. 22).

Nas teses de von Martius, Romero e Freyre, assim, ainda que de formas distintas, fixa-se a ideia de que o Brasil é composto essencialmente de três raças, que dão suas contribuições em maior ou menor grau ao concerto das civilizações e à cultura nacional. Certamente, era com essa tradição que Candido tinha de lidar a partir do momento em que pensasse, também, sua leitura particular presente, sobretudo, em *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1959). Contudo, salvo engano, a circulação, no “Terzo Mondo”, de debates sobre as questões da imposição e da apropriação cultural faz com que o crítico brasileiro modifique, em partes, sua própria interpretação. Em “Literatura de dois gumes” (CANDIDO, 2011) a ideia é que esses povos indígenas e africanos, no território das Américas, exerceram uma influência apenas no plano folclórico<sup>5</sup> quando se trata da consolidação do sistema literário. Quer dizer, no caso da literatura escrita, tais grupos atuaram de “maneira remota”, salvo na influência

5 No conjunto da obra de Candido, esse conceito encontra difícil definição. Em alguma medida, associa-se, quase sempre, às expressões culturais não eruditas ou às formas literárias “não consagradas”. Para Anita Moraes, “o folclore se caracteriza, na perspectiva do autor, pela pouca autonomia da palavra quanto a elementos performáticos, que são também sonoros e visuais” (MORAES, 2012, p. 5).

que tiveram na mudança da sensibilidade portuguesa, que conseqüentemente afetou a criação estética. Sendo assim, o crítico considera que, ao invés de uma fusão previa para formar uma literatura, o que houve foi a “modificação do universo de uma literatura já existente, importada com a conquista e submetida ao processo geral de colonização e ajustamento ao Novo Mundo (CANDIDO, 2011, p. 199). Em outros termos, o produto estético europeu, em choque com a materialidade do mundo colonial, acabou por se modificar e incorporar, ao menos no plano das temáticas, a diversidade dos personagens que compõem o mosaico nacional. Contudo, não se operou uma abertura de espaço à pluralidade de vozes desses sujeitos subjugados pela empreitada colonial.

Para Candido, é possível dizer que no Brasil a literatura foi, em primeiro lugar, uma expressão da cultura do colonizador e que, depois, tornou-se a expressão do colono de origem europeia. Em ambos os casos, portanto, a posição decorrente da condição de dominância serviu, quase sempre, como forma bastante eficaz de impor um conjunto de valores às culturas consideradas “primitivas” que compunham o mosaico social e cultural do país. A literatura, assim, funcionou como componente central do processo colonizador. Com raras exceções, como ao fato de ao longo do território brasileiro as culturas dominadas terem sido permitidas como “apêndice” ou como “elemento pitoresco” e como forma de “realçar, distinguir e criar um contraste com a cultura dominante”, na maioria dos casos essas manifestações dos indígenas e dos africanos encontraram uma série de restrições às suas expressões. Para ele, portanto, nesse processo de imposição cultural, a literatura realizou trabalho importante, pois serviu de mecanismo de controle dos povos dominados aos ditames e às regras dos colonizadores (CANDIDO, 2011).

Esta conclusão se liga diretamente a um dos traçados presentes nos debates de Gênova: os mecanismos que conformaram a dominação colonial. Contudo, se a ideia do ensaio é ver em cada tendência analisada a sua “componente oposta”, conforme mencionado acima, Candido então procura caminhar também em outra direção aberta provavelmente a partir dos debates do “Terzo Mondo”: a questão da autodeterminação dos povos colonizados. Candido identifica que a colonização portuguesa, a partir do crescimento da exploração e da tentativa de imposição cultural, produziu sua própria contradição, na medida em que consolidou as classes dominantes no período colonial e, por conseguinte, abriu espaço para os choques destes grupos com os interesses metropolitanos (CANDIDO, 2011, p. 202).

Candido tece uma crítica à leitura dos românticos de que o caráter alienante da importação das formas culturais europeias levou a elite cultural brasileira a uma situação dificultosa ao se chocar com esse afluxo externo no momento de exprimir suas próprias ideias. Ressalta ele, porém, que essa literatura, ao manter amplas relações com a realidade social que a circunda, acaba incorporando boa parte das contradições que existem no mundo material, levando-as ao nível da elaboração estética – temática e formal. Sendo assim, a própria adaptação dessa arte ao meio “americano”, ao invés de impossibilitar certa expressão local, acabou ampliando a condição de expressar um sentimento de reação à colonização. É o caso das Academias Literárias, por exemplo, que realizaram uma ampla pesquisa sobre o passado nacional e, com isso, “valorizaram as figuras dos brasileiros natos e exaltaram a importância dos seus feitos,

acentuando os traços próprios do País e preparando deste modo as atitudes nacionalistas em embrião” (CANDIDO, 2011, p. 202)

Essa ambivalência, fruto da exploração intelectual europeia sobre o cenário brasileiro, segundo ele, levou à consolidação de obras como *O peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira; *História da América Portuguesa* (1730), de Sebastião Rocha Pita; *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama; *Vila Rica* (1776), de Cláudio Manuel da Costa; e *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão. Sobre elas Candido (2011) lança um duplo olhar: de um lado, a ideia de que consolidaram um conformismo com relação à colonização, colocando-a como justa, aceitável e fecunda, posto que implementou um conjunto de valores morais, políticos e religiosos capazes de civilizar a barbárie do Novo Mundo. Por outro lado, nessas mesmas obras seria possível enxergar a gestação de alguns sentimentos importantes que, mais à frente, alavancariam o desejo de emancipação: em Rocha Pita, por exemplo, elabora-se um nativismo que sustenta a possibilidade de traçar uma diferenciação do país com relação à metrópole; em Basílio da Gama, ao passo que havia o elogio da ação do Estado na guerra contra as missões jesuíticas no Sul, havia também um interesse pela ordem natural da vida indígena e pela beleza do mundo americano, visão que posteriormente vai ser retomada pelo indigenismo; no *Caramuru*, de Rita Durão, a incorporação das ambiguidades da sociedade local valia como “glorificação do português e como glorificação do País, onde o brasileiro já começava a sentir-se coagido pelo sistema colonial” (CANDIDO, 2011, p. 203).

O que há de mais interessante no desenvolvimento do argumento é a ideia de que, sobretudo a partir do século XVIII, esse processo de importação da cultura e da literatura europeias nas colônias levou à criação de novos temas literários e de novas maneiras de tratar os velhos problemas. Em outros termos, algumas obras, ainda que possibilitassem um reforço da ordem política e cultural dominantes, passaram a se utilizar mais de sugestões, personagens e cenários locais, o que, para o crítico brasileiro, acabou por funcionar como uma possibilidade de afirmação das peculiaridades nacionais, abarcando sentimentos singulares contra a “superimposição externa” (CANDIDO, 2011, p. 203). Assim, o que antes era mera “imposição” vai se tornando, aos poucos, adaptação, no sentido de transformação, e a literatura que se exprime no Brasil e no resto da América Latina mudaria sua caracterização: de mera herança cultural europeia incontornável à condição de composição cultural por meio da qual os grupos dominados também podem se expressar.

Para Candido, ademais, a força dessa produção fez com que a cultura brasileira/latino-americana, especialmente no alvorecer do século XIX, caminhasse em duas direções: de um lado, aproximando-se de uma “tendência transfiguradora”, que permite uma reapropriação e uma transformação de todo o aparato intelectual e poético importado ou imposto pelas metrópoles no processo de colonização; de outro, seguindo a tendência genealógica, que procura fazer um uso ideológico do próprio passado colonial com vistas à sedimentação, em determinado presente, das configurações literárias em seus desejos de autonomia e independência. Segundo ele, são dois expedientes importantes que vão conformar boa parte do que se produziu na América Latina, no âmbito estético e artístico, ao longo do Oitocentos.

No caso da transfiguração da realidade, retoma *Visão do paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda (1958), que teria mostrado

[...] que a colonização do Brasil sofreu a influência (mesmo freada pelo realismo português) duma série de imagens ideais a respeito da beleza, riqueza e propriedades miraculosas do continente americano, imagens bem representadas pela famosa lenda do *El Dorado*, que obsedou tanta gente. Este movimento da imaginação pode ser também considerado uma forma de orientar inconscientemente a realização da Conquista, pois permitiu não apenas estimular a exploração de recursos naturais, mas, indiretamente, penetrar na vastidão desconhecida e submetê-la às normas e à cultura impostas pela Metrópole. (CANDIDO, 2011, p. 203).

Acontece que essa imaginação literária, segundo ele, gerou duas consequências: de um lado, transfigurou a realidade da terra; de outro, submeteu-a a uma descrição objetiva, tornando o processo algo contraditório. A atitude transfiguradora poderia ser vista, de forma mais aberta, nos séculos XVII e XVIII, na linguagem de feição barroca, em que parece se ampliar o “domínio do espírito sobre a realidade” (CANDIDO, 2011, p. 204). A explicação é que nessa expressão literária a natureza brasileira, por exemplo, passou a ser ainda mais representada, de forma alegórica, a partir de sua grandiosidade, o que servia como uma espécie de compensação diante das constatações de atraso, pobreza de recursos e toda sorte de problema congênito de ordem social. Como fator ideológico, esse estilo, de acordo com o crítico, “compensa de certo modo a pobreza dos recursos e das realizações, e, ao dar transcendência às coisas, fatos e pessoas, transpõe a realidade local à escala do sonho” (CANDIDO, 2011, p. 204).

Entretanto, Candido ressalta que se desenvolveu, de maneira paralela, uma forma literária que prezou pela representação direta da realidade. Fortemente atrelada à emergência do século XVIII, em especial às circulações intelectuais fruto da Ilustração, adquire feições de crítica social e acaba por rascunhar o que mais à frente se desenvolveria como uma certa “consciência nacional”. O exemplo mais importante, segundo ele, são *As cartas chilenas* (1845), escritas por Tomás Antônio Gonzaga, que circularam na região de Vila Rica no contexto da Inconfidência Mineira. No poema são expostos, de forma veemente e satírica, argumentos críticos contrários aos desmandos administrativos e abusos do poder no governo das Minas Gerais, região que à época vivenciava, ainda, os impactos importantes da exploração mineradora.

Alguns escritores, misturando tanto a visão utópica dos nativistas transfiguradores da realidade quanto a mentalidade dos precursores do nacionalismo, chegaram a delinear algumas formas de crítica no sentido de perceber o que havia de danoso na manutenção e perpetuação do pacto colonial europeu.

E os que se reuniram a fim de debater e aventar soluções para tais problemas foram presos, processados, exilados, infamados socialmente, tanto na repressão da Inconfidência Mineira, de 1789, quanto da que se poderia chamar Inconfidência Carioca, de 1794. Esses poetas, eruditos, sacerdotes exprimem a maturidade da inteligência brasileira aplicada ao conhecimento e à expressão do País. A sua tomada de posição, que caro lhes custou, pode ser considerada o primeiro sinal concreto do movimento

que terminaria com a independência política em 1822. E isto mostra como a literatura foi atuante na imposição dos padrões culturais e, a seguir, também como fermento crítico capaz de manifestar as desarmonias da colonização.

[...] Feita a independência política, difundiu-se entre os escritores a ideia de que a literatura era uma forma de afirmação nacional e de construção da Pátria; daí subsistirem, como antes, os dois aspectos indicados. (CANDIDO, 2011, p. 2007).

É o novo gênero do romance, especialmente a partir de 1840, que vai se constituir como um instrumento de “sondagem social” capaz de explorar, de forma crítica e poética, a vida na cidade e no campo, abarcando classes e grupos sociais distintos, na busca por esboçar um quadro denso e complexo da nação em construção. Nos dizeres de Bakhtin (1988, p. 400), “o romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo”. O que Candido vai chamar de tendência genealógica, inclusive, emerge disso: a existência, na literatura, de um uso ideológico do passado para reafirmar alguma posição em determinado presente dos séculos XIX e XX, a partir das amplas transformações e modificações sócio-históricas que afetavam o Brasil e a América Latina.

De fato, a “tendência genealógica” consiste em escolher no passado local os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas europeias. Como exemplo para ilustrar este fato no terreno social e no terreno literário, intimamente ligados no caso, tomemos a idealização do índio. Àquela altura, nas zonas colonizadas este já estava neutralizado, repellido, destruído ou dissolvido em parte pela mestiçagem. Para formar uma imagem positiva a seu respeito contribuíram diversos fatores, entre os quais a condição de homem que os jesuítas lhe reconheceram; a abolição da sua escravização em meados do século XVIII; o costume dos reis portugueses de conferir categoria de nobreza a alguns chefes que, nos séculos XVI e XVII, ajudaram a conquista e defesa do País; e finalmente a moda do “homem natural”. Tudo isso ajudou a elaborar um conceito favorável, não sobre o índio de todo o dia, com o qual ainda se tivesse contato, mas sobre o índio das regiões pouco conhecidas e, principalmente, do passado, que se pôde plasmar com a imaginação até transformá-lo em modelo ideal. (CANDIDO, 2011, p. 208-209).

No Indianismo e no Romantismo brasileiros, essa visão teria se fortalecido no intuito político das elites locais de negar os valores ligados à colonização portuguesa. A busca por uma diferenciação entre colônia e metrópole levou à articulação, no plano literário, de uma narrativa capaz de buscar no próprio passado nacional uma contribuição para o germinar da brasilidade. O índio, por exemplo, vira símbolo nacional de afirmação das particularidades locais, ainda que enxergado de forma exótica e alegórica. Retoma-se a discussão sobre a “contribuição” dos nativos à formação da literatura brasileira: pelos critérios de Candido, especialmente ligados

à noção de sistema literário (autor, obra e público), a influência é remota. Do ponto de vista temático, enquanto elemento constitutivo do “espírito nacional”, é retomado, portanto, de forma folclórica e caricatural.

Trata-se, em certa medida, de uma postura crítica em relação às recorrentes imagens construídas anteriormente sobre a complexa formação multiétnica brasileira e latino-americana. Candido não nega a importância social de “negros e índios” para a construção dessas nações. O que procura discutir e colocar como ponto de análise é o fato de que, por um lado, a essas etnias foi dispensada toda sorte de violência, exploração e cerceamento como forma de controle e imposição cultural do repertório externo produzido no âmbito das metrópoles. O que ele não nega, também, e é aqui que seu argumento avança com mais força, é o fato de que a empreitada colonizadora europeia na América Latina, em especial no Brasil, criou ela própria a força motriz que a partir do século XVIII consolidou um sentimento nacional e anticolonial que levou tanto à emancipação política quanto à busca por emancipação estética.

## **FORMAÇÃO E DIALÉTICA**

Em linhas gerais, “Literatura de dois gumes” procura perceber como as literaturas periféricas, produzidas em espaços pós-coloniais<sup>6</sup>, são sempre uma expressão de dois gumes, formada no processo dialético entre o geral (a mentalidade e as normas da Europa) e o particular (aspectos próprios da localidade). Ao avançar na hipótese de que toda produção estética latino-americana, em específico, é um jogo complexo de formas nacionais e internacionais, locais e universais, que se manifestam de forma entrecruzada, em choques, conflitos e dilemas, toma como regra geral a ideia de que as culturas de caráter pós-colonial têm como característica central a produção de fenômenos ambivalentes. Como exemplo, Candido cita novamente o Romantismo, expressão carregada da missão de difusão do “espírito nacional”, que, atravessada pelo sentimento de euforia<sup>7</sup>, acabava caindo na ingenuidade inócua de tentar suprimir todo e qualquer tipo de contato com o influxo externo de ideias. Outro caso é o do Classicismo e da literatura colonial, que ao longo do tempo foram convencionalmente consideradas apenas um conjunto de produções ligadas à norma europeia, reflexas, ou seja, produtos estéticos que perseguiram a cópia das molduras culturais da metrópole (CANDIDO, 2011).

Na busca pelo “sentimento dos contrários”, ele vai enxergar, em primeiro lugar, a outra face desse Classicismo, em que a escritura que tentava estabelecer um contraste com relação ao “primitivismo reinante” na Colônia levou à preservação da existência

---

6 Cabe aqui uma ressalva importante de que usamos o termo pós-colonial, em primeiro lugar, no sentido cronológico, relacionado ao período pós-independência. Para um debate mais aprofundado sobre isso, cf. Ballestrin, 2013.

7 A ideia de um “nacionalismo eufórico” vai ser melhor desenvolvida, na perspectiva de uma consciência histórica, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1970).

da própria literatura. Ao tentar fazer do escritor um cidadão da “república universal das letras”, foi “fator de civilização do país” e neutralizou o perigo de “absorção” da cultura pelo “universo do folclore”.

Daí a sua capacidade crítica, às vezes mesmo a sua rebeldia, como verificamos em diversos aspectos da obra de Gregório de Matos, ou, de modo mais engajado, nos poetas chamados arcádicos do século XVIII. Portanto, o que havia de negativamente artificial na moda clássica foi compensando por esta circunstância, graças à qual certos escritores de valor dos séculos XVII e XVIII parecem às vezes menos provincianos, mais abertos para os grandes problemas do homem do que muitos românticos do século XIX, enrolados no egocentrismo e no pitoresco. (CANDIDO, 2011, p. 214).

O esboço desse horizonte foi desenhado por Pascale Casanova em *A República Mundial das Letras* (2002). Para ela, é no século XVI que se cria um espaço literário internacional, cuja “geografia constituiu-se a partir da oposição entre uma capital literária (e portanto universal) e regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital” (CASANOVA, 2002, p. 26). Já no século XIX, com a difusão de uma nova concepção de “nação”, essas instâncias nacionais, em especial no caso latino-americano, vão servir de alicerce para o produto estético, em grande medida por conta dos impulsos políticos emancipatórios, procurando se afastar das metrópoles. Essa relação direta e original da literatura com as nacionalidades emergentes conformaria, em alguma medida, um dos princípios básicos da desigualdade que estruturaria o universo literário mundial e que impediria, à luz de uma economia simbólica internacional, a alocação de forma igualitária dos produtos estéticos elaborados nas diversas regiões do mundo. Ieda Magri identifica em nesse argumento um esforço de enxergar a “literatura mundial” como uma espécie de dessincronização de diversos “mundos”, em que escritores, letrados e intelectuais das regiões periféricas do sistema mundo operam verdadeiras “revoluções” em direção às balizadas da própria “modernidade literária”, medida pelo “meridiano de Greenwich literário”. (MAGRI, 2019, p. 03-04).

Restringir-se à produção de uma literatura voltada à formação nacional seria, portanto, uma forma de se afastar do sistema literário mundial. O ponto é que Candido considera que a outra atitude, uma “abertura à universalidade”, antes de servir de alinhamento da produção literária periférica às regiões centrais, trouxe de positivo a possibilidade de traçar uma linha de contraste entre a “civilização europeia” e o “meio rústico colonial”. E é exatamente nessa condição de diferenciação que se desenha, de forma paulatina, uma consciência de nação diante do cenário mundial. Nesse sentido, o que ele considera interessante, de todo modo, é uma continuidade histórica entre a literatura da colonização e o Romantismo, posto que ambas estavam orientadas pela mesma tendência, isto é, o duplo processo de integração e diferenciação, de incorporação do geral (mentalidades europeias) para obter a expressão do particular, ou seja, os aspectos novos que iam surgindo no processo de amadurecimento do país.

Em suma, “Literatura de dois gumes” procura abordar as “literaturas nacionais da América Latina no que têm de prolongamento e novidade, cópia e invenção,

automatismo e espontaneidade” (CANDIDO, 2011, p. 199). Não bastasse o avançar do argumento com relação às definições de *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1959), surpreende, por fim, que Candido esboce aqui uma inversão da lógica de dominação entre colonizador e colonizado ao falar que as literaturas latino-americanas “foram se tornando variantes de tal modo diferenciadas das literaturas matrizes que, já nos últimos cem anos, chegaram nalguns casos a influir nelas” (CANDIDO, 2011, p. 199). Essa visão é compartilhada – e radicalizada – por Roberto Fernandez Retamar, intelectual também presente no “Terzo Mondo”:

*La influencia de nuestra América sobre Europa es pues multiseccular. Desde el florecimiento de utopías en el alborear de la sociedad europea burguesa, y los numerosos ritmos musicales (esa “bullanguera novedad venida de Indias” de que ha hablado Carpentier) que desde entonces empezaron a invadir a países europeos junto con el humo de nuestro tabaco, tenido al principio (y al final) como diabólico, éste es un proceso ininterrumpido. Es verdad que una tenaz ignorancia eurocéntrica, y a menudo triste y habitual prepotencia de toda metrópoli, entre otras razones, impidieron a los países de Europa, por ejemplo, beneficiarse hace un siglo del conocimiento de la obra de un hombre universal como José Martí. Sólo en años recientes comienza a alborear para esos países tal conocimiento. En estos años, también, la llamada “nueva novela latino-americana” hace sentir su presencia en muchos países europeos. La razón de esto es sencilla: si bien Martí fue incuestionablemente superior a los escritores de la nueva novela latinoamericana (entre los cuales hay algunos magníficos) a aquél le tocó vivir una época en la cual nuestra América todavía no había comenzado a desempeñar un papel sobresaliente en la historia. Incluso en 1938 un poeta de la dimensión de César Vallejo murió prácticamente de hambre en París, sin que ninguno de sus libros hubiera sido traducido a otra lengua; sin que su nombre, el nombre del mayor poeta latinoamericano del siglo XX, hubiera trascendido más allá de unos cuantos círculos de enterados. Y es que tampoco en 1938 nuestra América ocupaba un lugar destacado en la historia mundial. Otro ha sido el escenario histórico con que se han visto beneficiados los autores de la nueva novela latinoamericana. A partir de 1958, es decir, a partir del triunfo de la Revolución Cubana, nuestra América entró por la puerta grande de la historia. Lo que ocurriera en nuestras tierras iba a tener repercusión mundial. E incluso lo que, partiendo de ellas, llegaría a otros continentes.* (RETAMAR, 1992, p. 55-56).

De certa forma, ainda que em profundidades diferentes, as duas leituras caminham na mesma direção: entendem que, no contexto latino-americano, as relações estabelecidas entre os colonizados e suas respectivas “matrizes metropolitanas” se deram a partir de um processo dinâmico e, sobretudo, dialógico. Eles recusam a tese comum da simples imposição do dominador sobre o dominado, que leva à constatação cristalizante dessas culturas pós-coloniais como produto fruto de cópia do “espírito europeu”. Além disso, procuram articular também uma inversão argumentativa que acrescenta complexidade à questão: a capacidade de essa América Latina, zona periférica, influir, a partir de temas e formas, no que se produz nas regiões consideradas de centro, em especial a mesma Europa. Candido, em específico, procura verificar isso tendo em vista também as produções literárias

nacionais do continente em meio às disputas com os afluxos estrangeiros ao longo dos séculos XIX e XX.

Explorando a tese já conhecida da existência de um “sentimento de contrários” – a apropriação de um repertório cultural externo e a busca por uma autonomia local – que orientou a formação literária brasileira entre os séculos XVI e XIX, as ideias de Candido que aqui analisamos, produzidas “na esteira” do encontro de Gênova, ampliaram o horizonte analítico construído em seus clássicos da década anterior. Ao invés de falar apenas em “transplante” dos padrões europeus às colônias, ressalta a condição adaptativa desse contato e, especialmente, o potencial transfigurador da “formação americana” ao longo do processo colonizador. Nesse sentido, traçou-se um processo dialético em que o geral e o particular, o universal e o local, em um complexo jogo de forças, produziram uma cultura específica e singular, com seus traços de continuidade em relação ao repertório externo e de particularidade ligada à vida local. Em “Literatura de dois gumes”, assim, se encontra o esboço desse argumento, que parece incorporar parte do vocabulário político-cultural e das categorias analíticas e perspectivas teóricas que circularam e foram discutidas no até hoje pouco conhecido encontro do “Terzo Mondo”.

## SOBRE O AUTOR

**CAIRO DE SOUZA BARBOSA** é doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com bolsa Capes, e integrante da Comunidade de Estudos de Teoria da História (Comum) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).  
cairosbarbosa@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5718-3931>

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Miriam. Cinema Novo na Itália. Coluna Letreiro. *Jornal do Brasil*, n. 270, 15 de novembro de 1964, p. 15.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões da literatura e da estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1988.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, n. 11, 2013, p. 89-117.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959. 2 v.
- \_\_\_\_\_. Literature and the rise of Brazilian national self-identity. *Luso-Brazilian Review*, v. 5, n. 1, 1968, p. 27-43.

- \_\_\_\_\_. Literatura e consciência nacional. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 1969, p. 8-II.
- \_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, n. 1, 1973, p. 6-24.
- \_\_\_\_\_. Nature, elements et trajectoire de la culture brésilienne. In: *Columbianum*. Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967, p. 4II-4I6.
- \_\_\_\_\_. Sérgio em Berlim e depois. *Novos Estudos*, n. 3, 1982, p. 4-9.
- \_\_\_\_\_. (1966). Literatura de dois gumes (1966). In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 197-217.
- CARPEAUX, Otto Maria. América Latina e Europa. *Folha de S.Paulo*, n. 185, Suplemento Literário, II de junho de 1960.
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 89, p. 377-394, 2017.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- DOMINGUES, Juliano. Era uma vez na Itália. A história do padre italiano Angelo Arpa e o nascimento do Cinema Novo Brasileiro. *Revista Sem Terra*, n. 47, out.-nov 2008.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. América, descubrimientos, diálogos. *Actual (Mértula)*. Venezuela, 1992.
- FREYRE, Gilberto Freyre. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, Rio de Janeiro, Maia & Schmidt, 1933.
- GUIMARÃES, Manoel Salgado. História e natureza em von Martius: esquadrinhando o Brasil para construir a nação. *Manguinhos – História, Ciências, Saúde* [online], v. 7, n. 2, 2000, p. 391-413.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre o potencial oculto da literatura. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014.
- HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOLANDA, Sergio Buarque. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: FFCL/USP, 1958.
- LATINOS se reúnem na Itália. *Diário Carioca*, n. 11.289, 9 de janeiro de 1965, p. 9.
- LIMA, Mônica Cristina Araújo. Anos 1950/1960: sonhos de autonomia. *Alceu (PUCRJ)*, v. 8, p. 95-104, 2007.
- LOTUFO, Marcelo. “O nacional e o global em Antonio Candido: uma leitura de” Formação da literatura brasileira” e “Literatura e subdesenvolvimento.” *Nau Literária*, p 45-61, 2019.
- MAGRI, Ieda. O Brasil na América Latina: diante de uma ideia de literatura mundial. *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos*, Brasília, n. 56, 2019.
- MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de. Da natureza à cultura: literatura e folclore no pensamento de Antonio Candido. *Brasa Conference*, II, Champaign-Urbana, 2012.
- \_\_\_\_\_. Literatura de dois gumes. In: \_\_\_\_\_. *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 69-76.
- NEVES, David Eulálio. *Telegrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- RAMA, Ángel. Coloquio de Genova: dos tareas que valen un viaje. *Marcha*, Montevideo, n. 1245, 26 de febrero de 1965, p. 28-29.
- RAMASSOTE, Rodrigo. Antonio Candido em Assis e depois. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 50, 2010, p. 103-128.
- RAMOS, Jorge Abelardo. *História da nação latino-americana*. Florianópolis: Insular, 2012.

- ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, julho, 1965.
- ROMERO, Silvio. (1888). *História da literatura brasileira*. 52. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- ALFRED, SAUVY. Trois mondes, une planète. *L'Observateur*, v. 118, p. 14, 1952.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Complexo de Zé Carioca. Sobre uma certa ordem da mestiçagem e da malandragem. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 29, n. 10, 1995, p. 17-30.
- \_\_\_\_\_. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil. *AFRO-ASIA*, Bahia, n. 18, 1997, p. 31-45.
- SIEGA, Paula Regina. Antonio Candido, Eduardo Lourenço e Lino Micciché: a literatura brasileira no circuito da recepção externa do Cinema Novo. *FronteiraZ – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, 2017, p. 163-180.
- VON MARTIUS, Karl Friedrich Philipp. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, 6 (24), 1845.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

# Racismo, corpo e liberdade: a filosofia do hitlerismo no Brasil hoje

[ *Racism, body and freedom: a philosophy of hitlerism in Brazil today* ]

**Benedetta Bisol<sup>1</sup>**

Agradeço a Priscila Rufinoni e Ellen Cintra pelas conversas e valiosas sugestões, que muito me ajudaram a pensar sobre as questões aqui abordadas.

**RESUMO** • O artigo investiga o nexo entre corpo e liberdade como questão norteadora para pensar o racismo. Partindo das reflexões desenvolvidas por Emmanuel Levinas, mostra como o antissemitismo nacional-socialista reaproveita o modelo de raça conceituado no começo da época moderna e discute as ligações entre discurso racista moderno e o mito da democracia racial no Brasil. Finalmente trata de uma possível apropriação do pensamento de Levinas no debate contemporâneo brasileiro sobre racismo. • **PALAVRAS-CHAVE** • Racismo; corporeidade; antissemitismo; democracia racial brasileira; Levinas. •

**ABSTRACT** • The article investigates the link between body and freedom as a guiding issue for conceptualizing racism. Based on the reflections developed by Emanuel Levinas, it shows how nazi antisemitism reuses the model of race conceived in the early modern history. It discusses the connections between the modern racist discourse and the myth of racial democracy in Brazil. Finally, it addresses a possible appropriation of Levinas' thought in contemporary Brazilian debate on racism. • **KEYWORDS** • Racism; embodiment; antisemitism; Brazilian racial democracy; Levinas. •

Recebido em 18 de maio de 2019

Aprovado em 20 de julho de 2020

BISOL, Benedetta. Racismo, corpo e liberdade: a filosofia do hitlerismo no Brasil hoje. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 126-141, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v76p126-141>

1 Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

“Algumas reflexões sobre a filosofia do hitlerismo” é um artigo brevíssimo do filósofo Emmanuel Levinas: apenas sete páginas, publicadas pela primeira vez em 1934, na revista católica progressista francesa *Esprit*. Pouco meses antes da publicação do artigo, no ano anterior, Adolf Hitler fora nomeado *Reichskanzler* na Alemanha. Liderado por Hitler, a Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães) ganhara as eleições de forma legítima, embora já tivessem sido denunciadas irregularidades no andamento do processo eleitoral. A nomeação de Hitler leva o filósofo a publicar o texto, que não é, contudo, uma análise das conjunturas, mas sim uma reflexão sobre os fundamentos filosóficos da ideologia nacional-socialista. O texto é publicado em um momento em que a sociedade alemã ainda não estava plenamente ciente dos planos nazistas de extermínio sistemático dos judeus, dos ciganos, dos homossexuais, dos negros e, no geral, dos opositores ao regime, nem das formas como concretamente esses planos iriam ser realizados. Para ter um pouco a medida da extraordinariedade da intuição de Levinas – e da sua coragem em publicá-la naquele momento –, podemos lembrar do que escreve sobre esse assunto a filósofa alemã Hannah Arendt, como Levinas, também de origem judia. Em *Homens em tempos sombrios*, lembrando dos “primeiros anos” do regime nazista, isto é, dos anos entre 1933 e 1938, Arendt (1988, p. 52) afirma que “o *Terceiro Reich* não foi de modo algum totalitarista, embora o movimento nazista tendesse ao totalitarismo desde o começo”. Para contextualizar mais especificamente esta observação, é preciso lembrar que a perseguição dos judeus não representava naquela época algo tão surpreendente, nem algo novo, na medida em que era uma prática frequente também antes do movimento nazista se fortalecer e difundir na Alemanha<sup>2</sup>.

“Algumas reflexões sobre a filosofia do hitlerismo” é um texto de extraordinária incisividade e agudeza. Sabemos quanto a intuição levinasiana relativamente à ameaça apresentada pelo nacional-socialismo se revelará, em breve, tragicamente

---

2 Para uma reconstrução da história das perseguições nazistas e dos seus antecedentes na história da Alemanha se consultaram Mosse (1978), Fredrickson (2002) e Burgio (2010).

correta<sup>3</sup>. Não se tratará, no entanto, em seguida, de ressaltar a capacidade de diagnóstico de Levinas, mas sim de reconstruir os elementos teóricos que o filósofo identifica como determinantes para compreender as raízes filosóficas do nazismo. Essa análise *filosófica* é, com efeito, o objetivo principal do texto, como já se torna claro no título. Giorgio Agamben, autor do prefácio à sua tradução italiana, o considera “a única tentativa da filosofia do século XX que conseguiu dar conta do evento político decisivo do século: o nazismo” (AGAMBEN, 1996 – tradução minha).

De acordo com Levinas, o cerne teórico do hitlerismo consiste em um modo peculiar de exaltação da dimensão corpórea do ser humano, cuja natureza se determina como *uma espécie de acorrentamento* dos indivíduos à própria corporeidade, entendida como um vínculo sem resolução histórica, determinado pela herança de sangue. Segundo Levinas, a centralidade do *sentimento do corpo*, percebido como *sentimento elementar, revelador de potências e impulsos primitivos*, toma o lugar, no hitlerismo, do desejo e da possibilidade de libertação dos vínculos do biológico, disposição teórico-prática central na tradição do pensamento ocidental, a partir das suas raízes cristã e judaicas. A questão do nexa entre corpo e liberdade norteia as reflexões que pretendo apresentar em seguida, cujo tema central é o racismo. Apresentarei, no parágrafo seguinte, as reflexões desenvolvidas por Levinas relativamente à compreensão hitlerista do corpo, entendendo a *biopolítica nazista* como *absoluta coincidência entre identidade política e identidade biorracial*. Nos limites consentidos pelo espaço deste artigo, o terceiro parágrafo do trabalho considera as raízes históricas do racismo europeu moderno, mostrando quanto o antissemitismo de matriz nacional-socialista reaproveita um modelo conceitual de raça que se desenvolve no começo da modernidade na Península Ibérica, concretizando-se no programa de perseguição e expulsão dos judeus pelo Tribunal da Inquisição espanhola, que consiste basicamente em transformar a diferença religiosa entre cristão e judeus em um marco biológico: a “raça semita”. No quarto parágrafo pretendo examinar o mito da democracia racial no Brasil, investigando em que medida tal modelo apresenta analogias com o discurso racista europeu e abordando o problema da construção teórica do pensamento antirracista brasileiro. Voltarei, no último parágrafo, a tratar especificamente do nexa entre corpo e liberdade, apontando para alguns elementos que, a meu ver, podem tornar interessante discutir a questão do sentimento do corpo que Levinas levanta no contexto do debate contemporâneo brasileiro sobre racismo.

## UMA LEITURA BIOPOLÍTICA DA FILOSOFIA DO HITLERISMO

Em *Bios, biopolítica e filosofia*, o filósofo italiano Roberto Esposito (2004, p. XV) define a *biopolítica nazista*, a saber, o “ápice da biopolítica”, como *absoluta coincidência da identidade política com a identidade biorracial*. Segundo Esposito (2004, p. 153 – tradução

---

3 Exceção feita ao artigo “La structure psychologique du fascisme”, de George Bataille, publicado nos números 10 e 11 da revista *Critique Sociale*, em 1933 e em 1934, o texto de Levinas é, pelo menos no panorama francês, o único posicionamento público de um intelectual sobre a situação política daquele momento.

minha), os nazistas não defendem um materialismo absoluto, embora existissem tendências nesse sentido, mas sim uma “espiritualização da *zoé*” e “uma biologização do espírito”, às quais cabe o nome de *raça*: “esta constitui ao mesmo tempo o caráter espiritual do corpo e o caráter biológico da alma – o que confere à identidade do corpo consigo mesmo um significado que vai além das fronteiras individuais do nascimento e da morte”. Cada membro corpóreo individual está, por sua vez, incorporado “num corpo maior, que constitui a totalidade orgânica do povo alemão”. Dentro do corpo da nação se decide então qual é a porção de vida que deve ser conservada e qual deve ser destruída: o judeu é literalmente o *parasita* que coloca em risco a saúde do corpo político. A *tradução* da vida na política e do biológico no espiritual é perfeita e imediata. Todo corpo que não pode ser o lugar dessa tradução é destinado a ser expulsado do corpo político e não merece viver: “‘Existência sem vida’ é considerado tudo o que não possui os requisitos raciais capazes de integrar etnicamente o corpo individual no corpo coletivo” (ESPOSITO, 2004, p. 173 – tradução minha).

A noção de *biopolítica nazista* pode ser tomada como chave de leitura para o texto levinasiano de 1934. O cerne teórico do hitlerismo são, de acordo com Levinas, a unidade e inseparabilidade de alma e corpo e a idealização da vida biológica como valor. A identificação dessa concepção do ser humano com a visão de mundo de um indivíduo particular – de Hitler e dos seus seguidores –, não deve, contudo, ser entendida apenas como uma categoria historiográfica, que visa somente qualificar um acontecimento histórico pontual. Hitlerismo é, sim, antes de mais nada, a filosofia de Hitler. Porém, a filosofia do hitlerismo consiste numa possibilidade fundamental do espírito ocidental. O hitlerismo não é “mera anomalia contingente do raciocínio humano, um simples mal-entendido ideológico de caráter ocasional” (LEVINAS, 1997, p. 25 – tradução minha): é algo com que o pensamento ocidental tem que se confrontar, na medida em que lhe pertence essencialmente. A questão fundamental colocada pelo texto levinasiano é, portanto, entender de que forma o hitlerismo está *essencialmente* ligado à razão ocidental, mesmo que aparentemente se apresente como o seu exato contrário, como a negação dos seus valores e princípios. Com esse propósito, Levinas reconstrói no artigo um percurso histórico-filosófico em que, sucintamente, aborda as concepções de homem fundamentais para o pensamento ocidental: judaísmo e cristianismo, em primeiro lugar, assim como marxismo.

A ideia de ser humano defendida pelas duas religiões que majoritariamente marcaram a história do pensamento ocidental repousa essencialmente na ideia de liberdade. A noção de alma é, na tradição cristã, o que mais expressa o potencial de infinita libertação dos limites do corpo. A alma é um “poder concreto e positivo de se desprender, de abstrair-se de si mesmo, de se libertar de tudo o que já aconteceu” (LEVINAS, 1997, p. 11 – tradução minha). Liberdade significa basicamente a possibilidade de um novo início, o poder começar algo novo, não obstante o passado, até mesmo *apesar* do passado. O judaísmo mostra, por outro lado, a irreversibilidade dos eventos passados e das suas consequências. O passado não pode ser anulado ou simplesmente ignorado, não é possível ganhar tal liberdade fingindo que nada tenha acontecido. A libertação do passado se torna, de toda forma, possível por intermédio do arrependimento e do perdão.

Diferentemente do cristianismo e do judaísmo, o marxismo mostra os limites

dessa liberdade, concebida como potencialmente infinita. “O espírito” – escreve Levinas –, “atormentado pelas necessidades materiais, enfrentando uma matéria, um corpo e uma sociedade que não escolheu”, aprende com o marxismo que “a existência concreta e submissa tem mais importância, mais peso que a impotente razão” (LEVINAS, 1997, p. 13 – tradução minha). O marxismo, segundo esse autor, não apenas enfatiza o caráter limitante do corpo, visto como algo que impede a completa realização da liberdade, mas compreende também o valor do corpo, valor que lhe pertence constitutivamente, embora se manifeste mais frequentemente na sua negação, isto é, na forma da opressão e do sofrimento, e não na forma da satisfação das necessidades materiais e do bem-estar. A concepção marxista do homem, herdeira do princípios da revolução francesa e do jacobinismo, mantém certa herança do liberalismo que é próprio da concepção judaico-cristã de homem. O ser precede a consciência, mas a partir da compreensão das limitações dada pela existência ainda é possível alcançar um espaço de liberdade por meio da transformação da realidade. Há, por assim dizer, uma *incorporação* da liberdade e, por isso, uma ênfase na importância da dimensão corpórea, sem que isso signifique abrir mão da liberdade. Pelo contrário, investe-se na sua realizabilidade *para todos*, mantendo, assim, a ideia de uma libertação universal<sup>4</sup>.

No pensamento do hitlerismo, de modo radicalmente diferente, o sentimento do corpo, que Levinas (1997, p. 7 – tradução minha) no começo do texto identifica com um “sentimento elementar, revelador de potências e impulsos primitivos”, torna-se absolutamente superior a cada desejo e vontade de libertação e a cada tentativa de alcance de uma liberdade universal, além das particularidades, dos vínculos e do limites da matéria, do corpo, da história. Por isso, a filosofia do hitlerismo coincide plenamente, na história do pensamento ocidental, com uma nova concepção de ser humano:

O biológico, com toda a fatalidade que ele leva consigo, se converte em algo mais do que um objeto da vida espiritual, se converte no seu coração. As misteriosas vozes do sangue, a chamada da herança e do passado, para as quais o corpo serve como enigmático veículo, perdem sua natureza de problemas submetidos a uma solução de um eu soberanamente livre. [...] A essência do eu não está mais na liberdade, mas numa espécie de acorrentamento. (LEVINAS, 1997, p. 18-19 – tradução minha).

Toda existência que não esteja ligada ao corpo e fundamentada nesse sentimento que testemunha a pertença a uma linhagem de sangue é uma “existência sem vida”, destinada à destruição, ao massacre, ao extermínio, à aniquilação. Por isso, a *absoluta*

---

4 Vale a pena lembrar que, inicialmente na filosofia alemã, a partir dos anos 1930, e sucessivamente também no pensamento francês, o tema da corporeidade, e justamente o tensionamento entre corpo e liberdade, representa um enfoque de interesse primário, embora nem sempre essa problemática seja abordada retomando a concepção marxista. Podemos lembrar, nesse sentido, os trabalhos que se desenvolvem no contexto da fenomenologia e da antropologia filosófica alemã (Edmund Husserl, Max Scheler, Helmuth Plessner) e, em seguida, as obras de filósofos franceses como Maurice Merleau-Ponty e Gabriel Marcel.

*coincidência* entre identidade política e identidade biorracional, de que decorre, do ponto de vista teórico, a absoluta diferença entre arianos e não arianos.

## **BREVE EXCURSUS: A NOÇÃO DE RAÇA**

O biologismo nacional-socialista, é sabido, está longe de repousar sobre uma noção de raça que possa ser cientificamente comprovada. Do ponto de vista da biologia humana contemporânea, é impróprio falar de raças, porque essa noção implica a incapacidade de gerar indivíduos capazes, por sua vez, de se reproduzir. Há, entre os seres humanos, diferenças determinadas pelo patrimônio genético (em termos biológicos: o *genótipo*), assim como diferenças relativa aos modos em que tal patrimônio genético se expressa (o *fenótipo*), e estas diferenças determinam critérios úteis para a definição das *populações*, mas tais classificações não são equivalentes à noção de raça, utilizada pela biologia animal. É importante também ressaltar que a semelhança detectada com base na aparência não coincide, em biologia, com a noção de fenótipo, que inclui também, por exemplo, o grupo sanguíneo. Além disso, o parentesco genético de dois indivíduos que pertencem à mesma população pode ser menor que aquele detectado entre dois indivíduos de populações diferentes. O semblante, portanto, não é um critério significativo para a biologia humana contemporânea. Simplificando, um negro e um branco podem ser biologicamente muito mais parecidos do que dois negros, ou dois brancos. Totalmente superadas são, portanto, correspondências imediatas e causais entre o patrimônio genético e o fenótipo, assim como entre o patrimônio genético e o comportamento, sobretudo hábitos moralmente relevantes. A constituição psicofísica individual, assim como ela se expressa de fato nos diferentes indivíduos, é resultado de uma complexa interação entre indivíduo e ambiente, o que inclui também a dimensão da cultura.

Do ponto de vista das ciências humanas, desse modo, a noção de *raça* que decorre das teorias biológicas dos séculos XIX e XX é totalmente inadequada. Contudo, *raça* continua sendo um termo presente e relevante para a discussão histórica, sociológica, filosófica, etnológica. Num primeiro sentido, *crítico*, essas disciplinas continuam se ocupando com o fenômeno do racismo e utilizam portanto a noção de *raça* basicamente com o objetivo de mostrar a sua artificialidade. Num segundo sentido, que poderia ser definido como *construtivista*, a noção de *raça*, desvinculada das suas determinações biológico-naturalistas, é mantida como conceito válido e conotado positivamente como categoria sociocultural. Esse uso da noção determina certa diferenciação interna ao discurso antirracista, na medida em que a recusa da noção de *raça* e a sua substituição por noções como “etnia”, “identidade” ou “diversidade cultural” são consideradas “cômodas” (MUNANGA, 2005-2006, p. 53), pois elas relativizam a gravidade do problema da discriminação racial. O modelo brasileiro da democracia racial, aparentemente embasado em ideais igualitários, também alimenta fenômenos de discriminação racial, na medida em que desconhece a identidade da população negra. Eu me ocuparei, em seguida, primeiro do aspecto crítico – no parágrafo 4 – e, num passo sucessivo – no parágrafo 5 –, tocarei alguns aspectos da noção construtivista de *raça*.

## AS RAÍZES HISTÓRICAS DO RACISMO MODERNO NA EUROPA

A “invenção da raça” consistiu, historicamente, em defender como *natural* o que é de fato uma construção cultural. Estabelecendo, a partir de diferenças definidas segundo critérios hoje considerados pseudocientíficos, uma hierarquização dos grupos humanos, se legitimaram, no nível político e social, a perseguição, a discriminação, a exclusão e até o extermínio sistemático, como no caso do nazismo, de grupos considerados inferiores. Como escreve o filósofo italiano Alberto Burgio, para cuja análise das teorias racistas nacional-socialistas voltarei mais detalhadamente em seguida, a raça “é gerada (literalmente inventada) por meio de antropologias naturalísticas (essencialistas) que reivindicam manusear materiais originários e que, ao contrário, representam um triunfo do artificialismo” (BURGIO, 2010, p. 24 – tradução minha).

O discurso racista, construído dessa forma, é característico da modernidade, já a partir do Iluminismo (ANDRADE, 2017) e acha a sua formulação mais plena nas teorias racialistas do século XIX<sup>5</sup>. Traços significativos do modo peculiar de conceituar a raça na época moderna podem, contudo, ser identificados num período histórico anterior, a saber, examinando o fenômeno da expulsão dos judeus da Península Ibérica a partir do final do século XV. Para a história europeia, o ano 1492 é, simbolicamente, não apenas o momento da “descoberta” do “Novo Mundo”, mas também do surgimento da intolerância moderna e conseqüentemente de um modo específico da época moderna de conceituar o racismo (PROSPERI, 2011). Em 2 de janeiro de 1492, a região de Granada, no sul da Península Ibérica, se torna novamente católica, finalizando o processo de Reconquista dos territórios que desde 1272 tinham sido dominados pelos árabes (ECO, 2012, p. 138 e seg.) e ao longo da segunda metade do século XV são progressivamente ocupados pelos cristãos. A Reconquista significou não apenas a substituição do domínio árabe pelo reinado de Isabela de Castela e Fernando de Aragão, os “reis católicos”, mas também a conversão forçada ao catolicismo de toda a população árabe e judia, ou a expulsão de quem não estava disposto a se converter. O acontecimento é logo percebido como epocal, tanto que Cristóvão Colombo, nas cartas em que relata sobre os descobrimentos do Novo Mundo, tomará a expulsão dos judeus como marco temporal para colocar historicamente sua empresa. A perseguição aos judeus, nos anos seguintes, acontece de forma sistemática e institucionalizada. O Tribunal da Inquisição espanhola – a não ser confundido com o Tribunal da Inquisição instituído uns anos mais tarde no contexto da Contrarreforma – terá como tarefa principal o combate à heresia, a identificação e perseguição dos judeus e a expulsão dos não convertidos. O fenômeno, que à primeira vista poderia parecer apenas como uma manifestação de intolerância religiosa, contém, de acordo com Proserpi, os germes do racismo moderno. Os *crístãos novos* – nome dado aos judeus convertidos que conseguiram a permissão de permanecer no território católico – não são socialmente aceitos e continuam sendo alvo de controle e perseguição. Suspeita-se que tenham abraçado

5 Para uma reconstrução das teorias racialistas, ver: Burgio (1998). Sobre a recepção e o desenvolvimento dessas teorias no Brasil, ver: Skidmore (2012), Schwarcz (1993).

a nova religião apenas para escapar da expulsão, e não por verdadeira conversão, e que continuem privadamente, de forma escondida, a celebrar cultos judaicos. O ódio ao judeu, como representante do povo deicida, presente na tradição cristã também antes da época moderna, adquire um novo caráter: o judeu, mesmo o convertido, não pode se desprender da própria origem. A conversão, de fato, não cancela a ligação *de sangue* que o judeu mantém por natureza com os seus ancestrais. A ideia de raça se configura então como algo que marca o corpo individual, independentemente das escolhas pessoais. É um obstáculo insuperável, algo que não pode ser objeto de *decisão* por parte do indivíduo. Literalmente: não é materialmente possível se separar do próprio corpo e da herança racial que ele traz consigo, porque não é possível *limpar o próprio sangue*.

Prosperi cuida em não estabelecer um nexo imediato, do ponto de vista histórico, entre o antijudaísmo moderno e o antissemitismo nazista. Contudo, se anuncia no começo da modernidade, na figura do *cristão-novo*, um modo de conceituar a discriminação que antecipa as futuras teorias da raça:

Há então um singular paralelismo entre o fenômeno do antissemitismo religioso de marco ibérico de 1492 e dos anos seguintes e o do antissemitismo secularizado da idade contemporânea: se no primeiro caso o cancelamento da diferença de religião por meio do batismo alimentou uma suspeita e um ódio inextinguível contra o “convertido”, no segundo caso a revolução dos direitos do homem e o individualismo econômico ofereceram ao tradicional antijudaísmo cristão a ocasião para confluir na corrente do novo antissemitismo. (PROSPERI, 2011, p. 106-107 – tradução minha).

Também em vista das reflexões que pretendo desenvolver mais adiante relativamente à noção de mestiçagem, é interessante nos determos brevemente na figura do judeu convertido, intrinsecamente equívoca por natureza, moralmente ambígua, naturalmente pervertida. No Portugal do século XVI o *novo cristão*, estigmatizado como “marrano” (termo de etimologia não clara, que significa “porco”, “suíno”, “sujo”, cf. ECO, 2012, p. 838), é alvo privilegiado das perseguições, símbolo da índole traiçoeira dos judeus, mestre de simulação e engano (PROSPERI, 2011, p. 96 e seg.). De fato, já no contexto das lutas pela Reconquista do século XIV, os *judeus conversos* nem sempre cortam completamente as ligações com a *juderia*, em formas e níveis diferentes. Alguns conservam, mais ou menos cientemente, hábitos e crenças judaicas. Outros praticam o sincretismo; outros ainda observam exteriormente práticas cristãs, sem nenhuma convicção religiosa, para poder continuar os próprios negócios, uma vez caídas as restrições que lhes eram impostas enquanto judeus. A integração dos *conversos* – que brilham por vitalidade cultural, predominam do ponto de vista econômico-financeiro, desenvolvem carreiras profissionais excelentes, ocupam cargos de poder – avança ao longo do século XV entre aceitação e repulsa, até os conversos se substituírem, no ódio popular, aos próprios judeus. A *limpieza de sangre* se torna um critério para assumir cargo público. Note-se, no entanto, que o próprio rei Fernando de Aragão podia ser definido *converso*, por ascendência materna, assim como *converso* era Tomás de Torquemada, o primeiro grande inquisidor espanhol (ECO, 2012, p. 837 e seg.).

Investigando as bases conceituais do racismo, Burgio inclui nas estruturas ideológicas que sustentam o dispositivo racista o discurso teológico-religioso, na medida em que produz as figuras do herético e do infiel. Especialmente o convertido representa um candidato privilegiado para a discriminação, porque pensa e se comporta de modo não conforme às supostas “raízes naturais” do seu credo religioso. Além da teologia, Burgio (2010, p. 23) inclui nas estruturas ideológicas ‘clássicas’, que entre os séculos XVIII e XIX foram mobilizadas para fins racistas, o nacionalismo, as filosofias da história conotadas em chave etnocêntrica, assim como as pseudociências da vida (antropologia física e criminal, frenologia e eugênica, darwinismo social, biologia e higiene racial).

Na ideologia nazista todas essas estruturas estão presentes e apoiam uma *radicalização da dimensão biozoológica* apresentando o que é a estrutura típica da construção racista:

[...] a construção de nexos psicofísicos estáveis, capazes de demonstrar que, entre as (existentes ou supostas) características somáticas (fenotípicas ou biológicas) da raça e os seus conotados “espirituais” (culturais, morais, religiosos ou intelectuais), subsiste uma conexão necessária e transmitida por via hereditária. (BURGIO, 2010, p. 24 – tradução minha).

A partir de uma análise do semblante e da estrutura biológica, judeus, negros e ciganos são considerados pelos nazistas uma espécie diferente e inferior à raça ariana. Há também uma biologização do preconceito contra homossexuais, que é incluído no mais amplo discurso dos *Asozialen* (literalmente: os “a-sociais”): criminalidade, alcoolismo, falta de disposição ao trabalho, comportamentos “desviantes” de vários tipos, entre outros a já mencionada homossexualidade, mas também a militância em associações políticas subversivas, são considerados na literatura científica nazista como expressões da identidade genética da pessoa e postos em relação à sua genealogia. O discurso excludente contra os *Asozialen* é, então, apenas levemente diferente do racismo contra judeus, negros e ciganos, na medida em que se procuram raízes biológicas para comportamentos considerados degenerados, também no caso em que são praticados por indivíduos que por linhagem, supostamente, não pertencem a raças inferiores. Um traço peculiar da ideologia racial nazista é então a obsessão pela pureza racial, herança da ideia de *limpieza de sangue* que Prospero detecta de discriminação do modelo ibérico. Relações sexuais entre arianos e raças inferiores, especialmente a inferior por excelência, isto é, os judeus, são relações contra a natureza. Os filhos da *Rassenvermischung*, isto é, da miscigenação de raças, são degenerações da pureza do sangue alemão. Todos esses seres inferiores, sub-humanos, são destinados a ser eliminados numa operação que Goebbels define como “cirúrgica”, a ser realizada sem deixar rastros.

Burgio insiste no caráter *artificial* da construção racista. Deve-se ressaltar no entanto que a falta de solidez da fundamentação científica do racismo e também a arbitrariedade na atribuição de características psicofísicas e morais como algo que por natureza pertence às raças inferiores não enfraquecem, em termos práticos, a sua eficácia, cujo sucesso depende da sua capacidade de responder a necessidades

de equilíbrio social e satisfazer pulsões de ordenação e racionalização: “o racismo descreve um mundo ordenado (certo, estável, protetivo), ancorado em hierarquias indiscutíveis e por definição legítimas (representadas e construídas como ‘naturais’) e delimitado por fronteiras que excluem inimigos e culpados” (BURGIO, 2010, p. 24 – tradução minha).

Em vista das reflexões que pretendo desenvolver no parágrafo seguinte, é importante ressaltar mais uma vez que a artificialidade do racismo se mostra especialmente numa certa arbitrariedade do dispositivo racial em definir os critérios da pertença racial e em estabelecer quais indivíduos se conformam a esses critérios. Em relação a isso, Burgio (2010, p. 27) menciona dois exemplos, que interessam ser retomados. O primeiro exemplo se refere à história do antissemitismo e a uma declaração de Karl Lueger, prefeito de Viena no final do século XIX. Criticado pela sua amizade com judeus, Lueger, declaradamente antissemita, respondeu: “Sou eu que decido quem é judeu!”. O segundo episódio é relativo a um julgamento pronunciado por um juiz da Carolina do Sul, em 1835, que estabelece a impossibilidade de determinar univocamente o critério base pelo qual um indivíduo pode ser definido como negro. Com efeito, esse critério não depende apenas da cor da pele, mas também da moralidade do indivíduo. De acordo com o texto do julgamento “é justo que um homem de valor [independentemente da cor da sua pele] seja acolhido na sociedade dos brancos, enquanto um vagabundo, da mesma condição [isto é, branco], seja relegado à classe inferior [dos negros]” (BURGIO, 2010, p. 27 – tradução minha).

Burgio registra com isso certa peculiar mobilidade do critério racista. Embora a pertença racial se defina principalmente com base em características biológicas, enfatizando o semblante (mesmo quando, como no caso dos judeus, elas sejam escolhidas arbitrariamente), a raça possui conotações morais e sociais, que a tornam, por assim dizer, uma categoria de discriminação relativamente móvel. Explica-se então a definição, na literatura contrarrevolucionária, dos jacobinos e dos comunardos como “negros”, ou a “racialização” de classes sociais inferiores, como camponeses e operários, assim como a das mulheres<sup>6</sup>. Tentando formular agora conclusões de forma sucinta, pontuando os elementos que tornam essa reconstrução histórica conceitualmente relevante, podemos dizer que o racismo moderno está fortemente vinculado às transformações socioculturais que descendem do que, em perspectiva europeia, foi a descoberta das Américas. A discriminação, a perseguição, até a expulsão física do outro da comunidade política (outro nas várias acepções desse termo: o diferente, por semblante, cultura, religião; o desviante, o não conformado,

---

6 Em relação a isso, voltando novamente às raízes históricas do racismo europeu moderno, é interessante lembrar que paralela e analogamente ao projeto de evangelização do Novo Mundo, na época da Contrarreforma se intensificou também o trabalho pedagógico-religioso da igreja em territórios europeus considerados subdesenvolvidos e dominados por crenças não plenamente conformes ao ensino católico. O já mencionado historiador Adriano Prosperi (1996, cf. especialmente o parágrafo “As nossas Índias”, p. 551 e seg.) dedicou um rico estudo ao caso italiano: os jesuítas praticaram a sua atividade missionária não apenas no continente americano, mas também no sul da Itália, educando e convertendo os “selvagens internos”, isto é, os camponeses italianos. Colocam-se assim as bases ideológicas para uma racialização das classes sociais inferiores, consideradas ignorantes, animais, selvagens.

ou o anormal, para utilizar uma expressão *foucaultiana*), não representa uma contradição à lógica igualitária moderna, embora isso possa parecer paradoxal para quem incorporou os princípios da igualdade democrática defendidos pela Revolução Francesa como algo que vale para todos os seres humanos. O racismo moderno europeu opera ao mesmo tempo por meio de discursos de exclusão e de assimilação. Ambos se deixam dificilmente reduzir a mera constatação empírica de uma diferença racial biológica (inexistente, como é sabido, do ponto de vista científico; isso, porém, não é relevante aqui, na medida em que ela pode também ser arbitrariamente construída), mas são significativos enquanto princípio de hierarquização e estruturação social.

### **AS RAÍZES DO RACISMO NO BRASIL: O MITO DA DEMOCRACIA RACIAL BRASILEIRA**

Retomamos a indicação metodológica de Prospero, já mencionada no parágrafo anterior: estabelecer nexos diretos e imediatos entre fenômenos históricos pode levar a conclusões precipitadas e historicamente pouco fundadas. Assim como outros estudiosos da perseguição aos judeus (BURGIO, 2010; TRAVERSO, 2002), Prospero (2011, cf. especialmente o capítulo 9, “Eredità lunghe”, heranças longas – tradução minha) concorda que compreender o racismo implica se colocar numa perspectiva de longa duração, compreender as profundas conexões que o ligam à história europeia, embora isso não signifique férrea causalidade. Contudo, refletir sobre analogias e constantes da construção teórica de modelos conceituais e “heranças longas” na transmissão desses modelos na história pode disponibilizar instrumentos mais profundos para a compreensão de modelos que não apresentam uma relação direta, mas, por assim dizer, um parentesco conceitual, também numa perspectiva histórica. Nesse sentido, o modelo da democracia racial brasileira pertence a uma especificidade que deve ser buscada na história do Brasil dos séculos XIX e XX; ao mesmo tempo me parece uma hipótese de trabalho interessante tentar pensar essa construção em relação ao modelo do racismo europeu moderno e às filiações conceituais que ainda permanecem presentes na ideia do mito da democracia racial e das suas consequências no presente. É essa hipótese que tentarei desenvolver em seguida.

Da literatura brasileira sobre o assunto, tomo como referência primária para introduzir esta questão as reflexões desenvolvidas por Kabengele Munanga (2014, p. 36-37), que considera a abordagem da “mistura racial” como o que principalmente “congelou o debate sobre a diversidade cultural e racial no Brasil, que era vista apenas como cultura, e como identidade mestiça”. Munanga explicita também as implicações jurídicas do *mito da democracia racial*:

Até o ano de 2001, marcado pela organização da 3ª Conferência Mundial da ONU contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e a Intolerância Correlata, essa questão não tinha eco na grande imprensa, nos setores de governo e na população em geral, salvo entre os raros estudiosos e pesquisadores que se dedicam ao tema nos meios

acadêmicos e intelectuais. Os responsáveis do país pareciam viver com consciência tranquila, de acordo com o ideal do mito da democracia racial que apresenta o Brasil como um paraíso racial, isto é, um país sem preconceito e discriminação raciais. Em função desse ideal, o Brasil conviveu muito tempo sem leis protecionistas dos direitos humanos dos não brancos, justamente porque não eram necessárias, em vista da ausência de preconceitos e da discriminação racial. Enquanto permanecia essa consciência tranquila dos dirigentes e da sociedade civil organizada, inúmeras injustiças e violações dos direitos humanos foram cometidas contra negros e indígenas, como demonstrados pelas pesquisas quantitativas que o IBGE e o IPEA vêm realizando nos últimos dez anos. (MUNANGA, 2014, p. 37).

É sabido, no entanto, que o mito da democracia racial no Brasil está intimamente ligado, do ponto de vista histórico, com a política do *branqueamento*:

Tingido pela entrada maciça de imigrantes – brancos e vindos de países como Itália e Alemanha –, introduziu-se no Brasil um modelo original, que, em vez de apostar que o cruzamento geraria a falência do país, descobriu nele as possibilidades do branqueamento. Dessa forma, paralelamente ao processo que culminaria com a libertação dos escravos, iniciou-se uma política agressiva de incentivo à imigração, ainda nos últimos anos do Império, marcada pela intenção de “tornar o país mais claro”.

Marco histórico da construção do mito da democracia racial brasileira são os anos 1930: com o Estado Novo “projetos oficiais são implementados no sentido de reconhecer na mestiçagem a verdadeira nacionalidade”. (SCHWARCZ, 2012, p. 124).

De acordo Schwarcz (2012, p. 126), a obra de Gilberto Freyre (especialmente *Casa-grande & senzala*, de 1933) oferece “um novo modelo para a sociedade multirracial brasileira, invertendo o antigo pessimismo e introduzindo os estudos culturalistas como alternativa de análise”, fazendo a miscigenação “parecer um sinônimo de tolerância” (SCHWARCZ, 2012, p. 128). Isso determina a construção do modelo teórico que representará a imagem da sociedade brasileira não apenas no contexto nacional, mas também no panorama internacional:

No processo de construção do Estado nacional, o Brasil passaria a representar, a partir dos anos 1920 e 30, um caso interessante, já que praticamente nenhum conflito étnico ou regional se manifestara, ou pelo menos ganhara visibilidade, e nenhuma dominação racial oficial fora instituída depois da Abolição. Ademais, após 1888, a inexistência de categorias explícitas de dominação racial incentivava ainda mais o investimento na imagem de um paraíso racial e a recriação de uma história em que a miscigenação aparecia associada a uma herança portuguesa particular e à sua suposta tolerância racial, revelada em um modelo escravocrata mais brando, ainda que mais promíscuo. Difícil imaginar uma mera licenciosidade em um país tão dependente do cativo negro e que ganhou a triste marca de ter sido o último a abolir a escravidão. (SCHWARCZ, 2012, p. 100).

Pensando nesses pressupostos, torna-se compreensível como a luta contra o

racismo no Brasil se configurou progressivamente, ao longo das últimas décadas, como luta pelo reconhecimento da diferença racial, contra a assimilação e contra modelos de falsa igualdade, percebidos como direta consequência da retórica do branqueamento e da miscigenação, de acordo com Munanga (1999, p. 84), como “aniquilação da identidade negra e afro-brasileira”. Ainda segundo Munanga, o antirracismo brasileiro se configura atualmente como um antirracismo diferencialista, que, tendo como modelo os movimentos negros norte-americanos, representou também uma reação ao antirracismo universalista. Afirmar a igualdade de negros e brancos representa, de fato, uma aceitação do modelo da democracia racial. Diferentemente, o antirracismo diferencialista:

[...] busca a construção de uma sociedade igualitária baseada no respeito das diferenças tidas como valores positivos e como riqueza da humanidade. Ele prega a construção de sociedades plurirraciais e pluriculturais; defende a coexistência no mesmo espaço geopolítico e no mesmo pé de igualdade de direitos, de sociedades e culturas diversas. (MUNANGA, 1999, p. 116).

É interessante sublinhar o que o próprio Munanga (1999, p. 116) aponta, logo em seguida, quando sugere a existência de uma ameaça intrínseca ao antirracismo diferencialista: o *apartheid*, a “versão mais degradante e intolerante do pluriculturalismo”, defende “a coexistência no mesmo território, em espaços segregados, dos povos e culturas que não deviam se comunicar e se tocar, obrigados a viver separados do berço ao túmulo”. Podemos, então, concluir das reflexões de Munanga que, embora ele não explicita claramente esse ponto, o antirracismo diferencialista mantém elementos que são próprios da construção universalista, na medida em que tem como objetivo a construção de uma sociedade igualitária, e não a completa segregação social entre brancos e negros, nem a defesa de uma sociedade de supremacia negra.

No intento de terminar esta sucinta reconstrução das raízes históricas do racismo brasileiro é preciso voltar, por fim, ao momento histórico que mais determina a sua construção conceitual: a escravidão dos povos africanos. Com certeza, podemos identificar também na história do Brasil episódios significativos de discriminação com base em teorias raciais em relação a judeus, a outros grupos religiosos, a minorias étnicas e culturais, inclusive as formas de discriminação que conceitualmente se aproximam ao racismo (mulheres, homossexuais, deficientes, dissidentes). Uma reflexão aprofundada mereceria também a prática do racismo (da discriminação política, social e cultural, da marginalização e do extermínio) em relação aos povos indígenas, questão que não considerei neste trabalho, não por considerá-la menos relevante e dramaticamente significativa para a história do racismo no Brasil. Colocar a questão escravista no centro do racismo, além do fato empírico da relevância quantitativa da discriminação contra negros no Brasil contemporâneo, permite discutir o que é considerado pelos estudiosos um marco do racismo brasileiro, isto é, a sua conotação peculiarmente *fenotípica*. Como já evidenciado no parágrafo relativo à discussão da noção de raça, o termo fenotípico não é utilizado no seu sentido científico, mas indica, num sentido mais flexível,

ou melhor, determinado por critérios socioculturais, o semblante, a aparência da pessoa: é negro, antes de mais nada, quem possui aqueles traços que no imaginário social remetem com mais força à raça negra, isto é, a cor da pele, o cabelo crespo, determinados traços do rosto, especialmente o nariz e os lábios. Justamente tal compreensão da raça – e a conceituação do racismo que a ela está ligada – nos permite retornar, como conclusão deste trabalho, às noções pelas quais iniciamos esta reflexão, a saber, a noção de corpo e ao seu tensionamento com a questão da liberdade.

## **NO LUGAR DE UMA CONCLUSÃO. A FILOSOFIA DO HITLERISMO HOJE**

No *Terceiro Reich*, no caso de uma amizade entre um alemão e um judeu, não teria sido um sinal de humanidade se os amigos tivessem dito: “não somos todos dois homens?” A pergunta aparece em *Homens em tempos sombrios*, a obra de Arendt (1988) que já mencionei na abertura do texto, e é respondida pela filósofa de forma negativa: “teria sido simples evasão da realidade e do mundo comuns a ambos naquele momento; não estariam resistindo ao mundo tal como era”. E mais: “uma lei que proibisse o intercuro entre judeus e alemães podia ser evitada, mas não desafiada por pessoas que negassem a realidade dessa diferenciação”. Ainda vivemos em tempos sombrios. A defesa do princípio da igualdade parece, no Brasil contemporâneo, uma variação daquilo que Arendt (1988, p. 54-55) chamava uma *emigração interna*:

[...] havia pessoas dentro da Alemanha que se comportavam como se não mais pertencessem ao país, que se sentiam como emigrantes; por outro lado, indicava que não haviam realmente emigrado, mas se retirado para um âmbito interior, na invisibilidade do pensar e do sentir. [...] naquele mais sombrio dos tempos, dentro e fora da Alemanha era particularmente forte, em face de uma realidade aparentemente insuportável, a tentação de se desviar do mundo e de seu espaço público para uma vida interior, ou ainda simplesmente ignorar aquele mundo em favor de um mundo imaginário, “como deveria ser” ou como alguma vez fora.” (ARENDR, 1988).

Ignorar o peso das diferenças é uma forma de idealização que recai na suspeita de escapismo, e é um primeiro sentido em que temos que pensar a relação entre corpo e liberdade. O hitlerismo contemporâneo, que possui uma determinação mediática, possui um carácter intrinsecamente racista, que não se concretiza no corpo apenas dos excluídos, mas também de quem se considera, supostamente, livre. No corpo branco, ele se manifesta como ilusão da liberdade, por um lado, simulação do exercício da razão e da autodeterminação, por outro, na negação mesmo de tal possibilidade a quem, como o negro, é condenado a ser meramente corpo, ou a renunciar a sua corporeidade para participar, de modo sempre deficiente, de uma “igualdade” branca.

Nesse sentido, a resistência ao hitlerismo pertence de igual maneira a negros e brancos, e, ao mesmo tempo, é necessariamente praticada a partir de lugares diferentes. Aprofundando a conceituação da igualdade, é preciso ressaltar que existe

uma enorme diferença em entendê-la como irrelevância idealizante das diferenças que caracterizam indivíduos e grupos sociais e a reivindicação de iguais direitos para todos e todas, isto é, o acesso à instrução, à saúde, à moradia, ao mundo do trabalho – a lista não é exaustiva –, independentemente da cor de pele, ou do comportamento supostamente desviante. No primeiro sentido, por igualdade não se entende um princípio de homologação e anulação das diferenças, mas sim a conceituação de um espaço político e social que justamente garanta o desdobramento de tais diferenças. Conceituada dessa forma, igualdade é incompatível com um modelo de democracia racial que tenha como ideal norteador a miscigenação. “Somos todos mulatos” não é um valor a ser perseguido por uma sociedade que defenda tal princípio de igualdade. Por isso, hoje em dia, me parece igualmente suspeito igualar a miscigenação defendida pelo mito da democracia racial e combater uniões afetivas entre negros e brancos, como se existissem dois mundos, fechados e separados, a ser mantidos como tais. A reconstrução das dinâmicas do discurso racista que apresentei nos parágrafos anteriores mostra a ligação constitutiva entre racismo e hierarquização sociopolítica e a manutenção de uma ordem quanto mais estável possível: como nota também Queiroz Júnior (1999, p. 10), “o ‘racismo universalista’ para com a mestiçagem dilui a linha demarcatória entre brancos e negros”, isto é, a mestiçagem “serve bem para projetar o mulato, dissimulando o preto e ampliando arbitrariamente o branco”. Por outro lado, a ênfase excessiva na identidade negra, em vez de contribuir para sua justa valorização, se torna um instrumento de discriminação, que acaba operando segundo os mecanismos racistas. Hoje em dia, a figura do pardo parece se tornar o que era o *converso*: nunca perfeitamente branco, e traidor da sua própria causa. Tem razão, então, Munanga, em pontuar o caráter de mobilidade como traço próprio de uma sociedade que visa a superação do racismo, contra o modelo do *apartheid*, e, ao mesmo tempo, em destacar que, historicamente, o universalismo está por sua natureza ligado a mecanismos de assimilação. Para compreender o racismo e elaborar estratégias de luta antirracista eficazes, trata-se de ter em vista que a reconfiguração da estrutura social desencadeia processos em que igualdade e diferença deveriam ser constantemente negociadas por todos, e não apenas por uma parte da sociedade. O tensionamento entre corpo e liberdade é, do ponto de vista filosófico, o núcleo conceitual que permite pensar essa negociação. Processos políticos, sociais e culturais se configuram como racistas, independentemente do fato de se ancorarem em um modelo de assimilação ou de expulsão, na medida em que reduzem indivíduos à sua mera existência e os definem a partir da sua mera determinação corporal.

## SOBRE A AUTORA

**BENEDETTA BISOL** é professora adjunta do Departamento de Teoria e Fundamentos da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB).  
bisol@unb.br  
<https://orcid.org/0000-0001-9209-8209>

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Introduzione. In: LEVINAS, E. *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo*. Macerata: Quodlibet, 1996.
- ANDRADE, Êrico. A opacidade do Iluminismo: o racismo na filosofia moderna. *Kriterion*, 137, 2017, p. 291-309.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 1988.
- BATAILLE, George. (1933). La structure psychologique du fascisme. In: \_\_\_\_\_. *Ceuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970, p. 339-371.
- BURGIO, Alberto. *L'invenzione delle razze: Studi su razzismo e revisionismo storico*. Roma: Manifestolibri, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La guerra delle razze*. Roma: Manifestolibri, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Nonostante Auschwitz: per una storia critica del razzismo europeo*. Roma: DeriveApprodi, 2010.
- ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais* Curso no Collège de France (1974-1975). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, Umberto (Org.). *Il medioevo: esplorazioni, commerci, utopie*. Milano: EM Publishers, 2012 (edição digital).
- FREDRICKSON, George. *Racism: a short history*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- LEVINAS, Emmanuel. (1934). *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*. Com um ensaio de Michel Abensour. Paris: Ed. Rivages Poche Petite Bibliothèque, 1997.
- MOSSE, George. *Toward the final solution: a history of European racism*. New York: Howard Fertig, 1978.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999. (Identidade Brasileira).
- \_\_\_\_\_. A questão da diversidade e da política de reconhecimento das diferenças. *Crítica e Sociedade: revista de cultura política*, v. 4, n. 1, 2014, p. 34-45.
- \_\_\_\_\_. Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. *Revista USP*, n. 68, dez.2005-fev.2006, p. 46-57.
- PROSPERI, Adriano. *Tribunali della coscienza: Inquisitori, confessori, missionari*. Torino: Einaudi, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Il seme dell'intolleranza. Ebrei, eretici, selvaggi*: Granada 1492. Milano: Marco Vigevani Agenzia Letteraria, 2011 (ed. digital).
- QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo. Prefácio. In: MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 9-11. (Identidade Brasileira).
- SALVUCCI, Sergio. *I filosofi e i selvaggi*. Torino: Einaudi, 2014.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012. (Agenda Brasileira).
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. Trad. Donaldson M. Garschagen; prefácio Lília Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- TRAVERSO, Enzo. *La violenza nazista: una genealogia*. Bologna: Il Mulino, 2002.

# Sinais da historicidade revelados em fragmentos de memória

[ *Signs of historicity revealed in fragments of memory* ]

**Maria Cristina Dadalto<sup>1</sup>**

**Patricia Pereira Pavesi<sup>2</sup>**

**RESUMO** • Este artigo tem como proposição a apresentação reflexiva de narrativas de três interlocutoras que possibilitam descortinar fragmentos das relações sociais estabelecidas no ambiente familiar e comunitário em Itapina, distrito de Colatina, Espírito Santo. O lugar, constituído no final do século XIX, se tornou um dos polos comerciais de café mais importantes do estado no primeiro quartel do século XX, com o estabelecimento e o fortalecimento de uma elite econômica, social e cultural no contexto do Noroeste, e perdeu seu vigor econômico nos anos de 1960 com a erradicação do café. A partir de então a grande maioria dos moradores migrou para a sede do município ou para outras regiões do país. O texto é ancorado nas perspectivas teórico-metodológicas da memória e da história oral. • **PALAVRAS-CHAVE** • História oral; Itapina; narrativas. • **ABSTRACT** •

This article proposes the reflective presentation of narratives by three interlocutors who make it possible to uncover fragments of social relations established in the family and community environment in Itapina, Colatina district, Espírito Santo. The place, established at the end of the 19th century, became one of the most important commercial coffee poles of the state in the first quarter of the 20th century, with the establishment and strengthening of an economic, social and cultural elite in the Northwest context and lost its in the 1960s with the eradication of coffee. From then, on the great majority of the inhabitants migrated to the headquarters of the municipality or to other regions of the country. It is anchored in the theoretical-methodological perspectives of Memory and Oral History. • **KEYWORDS** • Oral history; Itapina; narratives.

*Recebido em 29 de maio de 2019*

*Aprovado em 17 de julho de 2020*

DADALTO, Maria Cristina; PAVESI, Patricia Pereira. Sinais da historicidade revelados em fragmentos de memória. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 142-157, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i76p142-157>

1 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Vitória, ES, Brasil).

2 Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Vitória, ES, Brasil).

Um lugarejo que hoje parece perdido nos rastros do tempo: Itapina, distrito da cidade de Colatina, Espírito Santo, localizado a aproximadamente 25 km da sede do município, na margem sul do baixo Rio Doce. No lugar, as histórias individuais e coletivas podem ser apreendidas por um analista imaginativo e atento às marcas anunciadas nas medidas do espaço presente revelando os acontecimentos do passado. Os sinais da historicidade estão impregnados pelas biografias individuais e coletivas, pelas finalidades humanas, pelas configurações das atividades produtivas, pelas interações socioculturais, patrimoniais e institucionais estabelecidas.

Constituído no último quartel do Oitocentos, o distrito de Itapina materializa por meio das aspirações, das estratégias, das relações socioculturais e conflitos ali estabelecidos as representações dos diversos grupos assentados. Em pouco mais de 80 anos, período demarcado entre o fim do século XIX e o desenlace do XX, grupos de imigrantes estrangeiros – italianos, alemães, poloneses e sírio-libaneses –, de imigrantes nacionais – sobretudo mineiros –, indígenas, negros libertos e descendentes de todas essas etnias que inicialmente batizaram o distrito com o nome de Lages conheceram os sentidos da bonança e do declínio socioeconômico e populacional. Tal processo ocorre a partir do final dos anos de 1880 com a criação do lugar, a exploração e exportação da madeira, com a produção e comercialização do café à decadência, com o programa federal de erradicação do café nos anos de 1960.

O apogeu produtivo possibilitou, na sede do distrito, a edificação de diversos armazéns, especialmente para comercialização e escoamento do café e, também, o estabelecimento e o fortalecimento de uma elite econômica, social e cultural no contexto do Noroeste do Espírito Santo. De tal modo que a concentração de um rico patrimônio arquitetônico e urbanístico, com um conjunto de casario em sua maioria datado da primeira metade do século XX, fez com que a vila do distrito de Itapina fosse tombada pelo patrimônio histórico estadual em 28 de junho de 2013. Contudo, as transformações na economia internacional e a exploração da fronteira norte do estado marcaram negativamente a expansão dos negócios no local.

Assim, o objetivo deste artigo é buscar compor um fragmento da realidade sociocultural construída em Itapina durante os anos de 1940 a 1980. Visa, nessa direção, compreender o plano do cotidiano que ordenava parcela das relações sociais

e culturais estabelecidas no lugar nesse período segundo a história de vida de três interlocutoras que ali nasceram e viveram por mais de 60 anos.

Para tal, utilizamos como fundamento teórico-metodológico a história oral, entendida nesta pesquisa, a partir de Portelli (2011)<sup>3</sup>, como um trabalho relacional e que envolve o narrador e o entrevistador num processo dialógico; o hoje/presente ao qual nos referimos e o passando – a memória – do qual estamos falando; a esfera privada e a pública, a autobiografia e a história; e, por fim, a relação entre a oralidade da fonte e a escrita do pesquisador.

## **O LUGAR E OS RASTROS DA HISTORICIDADE**

Ao investigar as histórias coletiva e individual tecidas em Itapina por meio dos poucos documentos oficiais encontrados<sup>4</sup>, periódicos jornalísticos e, principalmente, por meio da história oral, começamos a descortinar os indícios das relações socioculturais ali assentes. Como nos orienta Ginzburg (1989), passamos também a analisar os sinais emitidos pelos interlocutores, de modo a salientar as particularidades narradas, os não ditos e as atitudes corporais. O propósito era tão somente entender de que forma se acentuavam os detalhes contingentes nas vidas e nos acontecimentos individuais dos envolvidos.

Notadamente por avaliarmos que é nos ritos mais simples e nas práticas cotidianas que as narrativas são atualizadas e reconfiguradas, investimos no rastreamento de pequenos indícios transbordados nas falas das interlocutoras, bem como na observação de comportamentos de diferentes membros da família, na análise de fotografias e dos objetos disponibilizados para nossa apreciação nos encontros para as entrevistas.

Na prospecção indiciária, pouco a pouco fomos removendo as camadas das histórias guardadas no baú da memória dos interlocutores e com eles descobrindo e, simultaneamente, construindo fragmentos sobre uma história de Itapina que está além das narrativas oficiais registradas em periódicos da época ou em discursos ou conversas públicas de membros da comunidade local. Nesse registro, nossas interlocutoras exerceram um protagonismo velado, mas com passos seguros de quem sabia o que queria, onde queria estar e como agiria para alcançar os seus objetivos.

Itapina (Figura 1) foi um lugar de referência para a população do Norte e do Noroeste do estado por sua efervescência cultural, social, política e econômica, especialmente na primeira metade do século XX. Principalmente após o estabelecimento de uma estação da estrada de ferro que a transformou num importante entreposto comercial para comércio e exportação de café. Um elemento que indica seu destaque é a inauguração da estrada para tráfego de automóveis ligando a antiga vila ao município de Itaguaçu na década de 1920, evento raríssimo

---

3 Publicado no *site* Napoli monitor em 23/5/2011.

4 Várias pesquisas foram realizadas no Arquivo Público do Estado, em bibliotecas, na prefeitura e em outras instituições com esse fito. Foram pouquíssimos os documentos obtidos. A maior parte dos documentos disponíveis são arquivos familiares, como fotografias.

no interior do Espírito Santo nessa época. Mas o lugar também foi palco de intensos conflitos sociopolíticos promovidos entre integralistas e não integralistas.



**Figura 1** – Localização de Itapina. Fonte: Tesch, 2018, p. 19

O início da perda de poder político e econômico como entreposto comercial de Itapina pode ser avaliado a partir de dois eventos ocorridos em sequência, com grande repercussão para o distrito: a construção da Ponte Florentino Avidos, inaugurada em 1928, sobre o Rio Doce, em Colatina, que possibilitou a abertura de novas rotas para o interior do estado; e a crise de 1929, que promoveu a queda nas exportações do café.

As consequências geradas por esses acontecimentos foram diversas, de modo que nas décadas seguintes o distrito perdeu referência como núcleo próspero e passou a receber poucos empreendimentos novos. A partir da década de 1940 tem início o processo de esvaziamento da vila, e na década de 1960, com a política de erradicação do café, ocorre sua derrocada final. Nesse período, deu-se início ao processo de transformação populacional, conforme se pode verificar na Figura 2..

Ano	População urbana	%	População rural	%	População total
1940	858	18,5	3.761	81,5	4.619
1950	959	19,0	4.066	81,0	5.025
1960	1.002	19,0	4.263	81,0	5.350
1970	1.220	27,0	3.265	73,0	4.506
1980	1.122	33,0	2.282	67,0	3.404
1991	961	33,5	1.897	66,5	2.858
2000	860	31,0	1.900	69,0	2.760
2010	696	28,0	1.809	72,0	2.505

**Figura 2** – Itapina – Evolução da população residente segundo a situação de domicílio – 1940-2010. Fonte: Tesch (2018, p. 124) a partir de dados do IBGE

Ao se observar a Tabela 1, verifica-se que entre os anos de 1940-1980 – que se encontram dentro do recorte que envolve este artigo – o vértice da pirâmide populacional do distrito foi o de 1960, com um total 5.350 habitantes. A partir dessa década, reduziu-se gradativamente a população. Grande parte dos moradores migrou para a cidade de Colatina ou para outras regiões do estado ou do país, permanecendo no local, no censo de 2010, 2.505 pessoas, sendo 696 no perímetro urbano. Desse total, 218 pessoas com mais de 70 anos (TESCH, 2018, p. 124).

A pesquisa de campo em Itapina nos permitiu perceber como os moradores conheciam as intimidades das vidas um dos outros – o que não é um fator estranho, uma vez que é um lugar com um número relativamente pequeno de pessoas residindo na vila, que se encontram e têm muita relação entre elas mesmas. Nossa percepção foi nos guiando nos rastros de que no lugar havia um consenso tácito em não compartilhar questões familiares que os antigos moradores julgavam de foro reservado. Se não todos, mas a maior parcela daqueles que constituíam nossa rede de contatos, integrada por membros das famílias pioneiras na fundação do lugar, consideravam que deveriam manter entre eles as memórias dolorosas ou prejudicadas como moralmente proibitivas.

Tendo Massey (2008 apud BARBOSA, 2019, p. 32) como perspectiva do espaço ali constituído, buscamos entender esses indícios como potencializadores da “justaposição circunstancial de trajetórias previamente não conectadas [criadoras de um] estar junto não coordenado”. Consistindo, portanto, na convivência múltipla de percursos de pessoas e objetos, materiais e imateriais em permanente negociação social.

Desse modo, de formas diversas, mas presente nas frases incompletas e nas palavras não ditas, nos olhares fugazes e nos sorrisos velados, nos gestuais das mãos, ou nas crispações das faces, apreendíamos uma concordância silenciosa para que os protagonismos permanecessem reservados àquela comunidade restrita e já detentora de determinados conhecimentos. Percebíamos, nos entreatos do que nos foi possibilitado conhecer, que eventos tidos como ultrajantes para os costumes da época tornaram-se segredos comentados apenas na intimidade das famílias ali estabelecidas.

Tomando como base esses indícios construímos este artigo a partir das narrativas de três interlocutoras nascidas em Itapina e que passaram praticamente toda a vida nesse local e que por razões próprias foram protagonistas de histórias guardadas no silêncio das famílias residentes ali. Importante ressaltar que absolutamente nada do que essas interlocutoras nos narraram foi, em momento algum, falado de forma direta ou indireta por outros moradores a não ser por elas próprias. Reafirmando-se, assim, a negociação social arquitetada pelo grupo assentado, conforme indica Massey (apud BARBOSA, 2008). Duas interlocutoras cursaram somente o ensino fundamental e sempre foram donas de casa, como assim se autodenominaram; a terceira estudou até o ensino médio, foi professora e diretora escolar.

Nesse sentido, procuramos desenvolver o exercício da comparação programática sem o objetivo de produzir hierarquizações por julgamento exterior às falas das interlocutoras da pesquisa. O que se pretende, tão somente, é refletir sobre o papel

desempenhado por dona Marina, dona Bernardina e dona Samira<sup>5</sup> enquanto agentes na produção e reprodução da vida em determinada sociedade, num determinado contexto, tempo e espaço, considerando diversas fontes e historicidades.

De acordo com Pollak (1992) a memória é um elemento importante no sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo. Assim, na construção desta pesquisa buscamos refletir sobre a maneira como dado grupo compõe visões de mundo e as compartilha, e sobre a memória coletiva e individual, para depreender como as representações estabelecem laços de continuidade em um dado grupo.

Tal perspectiva encontra suporte em Candau (2014, p. 16) ao assegurar que “a memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nós modelada”. De maneira, que isso “resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2014, p. 16).

As representações culturais estão vivas na memória de um indivíduo e de um grupo social, elas se atualizam, são reconstruídas/reelaboradas e constituem parte da identidade. Assim, compreende-se que a experiência dessas interlocutoras, moradoras de Itapina, enquanto prática cultural que permeia o cotidiano pode servir de suporte à interpretação de fragmentos das interações sociais estabelecidas no lugar, de modo que se desvele parcialmente a realidade social construída, possibilitando compreender a constituição do cotidiano e as significações relacionadas ao exercício da conformação do local.

Dessa maneira, a construção da pesquisa persegue metodologicamente sempre o mesmo caminho: uma conversa informal e livre, em locais escolhidos pelos interlocutores, cujo objetivo é apreender os percursos da história de vida a partir das suas experiências. Assim, conforme sugere Lechner (2009), seguimos o fluxo das narrativas, mas tendo como fio condutor um eixo comum composto de subtemas: a trajetória familiar, incluindo local de origem, infância, adolescência, trabalho, casamento, decisões na vida adulta; o cotidiano em Itapina; a percepção dos outros, as interações sociais e ações desenvolvidas.

Em geral, as entrevistas são realizadas na residência dos interlocutores, sem a presença de familiares. Esse é um momento no qual os narradores desvelam sentimentos encaixotados nos baús da memória, assim como mostram fotografias e objetos familiares. Em geral, em acordo com os narradores, agendamos novos encontros para explorarmos mais questões que se apresentaram ao longo da entrevista.

É comum o narrador falar sobre sua experiência de vida ressaltando a importância do significado de sua própria história. Lechner (2009, p. 56) afiança que “os sujeitos, mesmo os motivados para a compreensão de si e dos seus itinerários biográficos, encontram-se com frequência presos a histórias e papéis que os *designam*. Como se fossem objetos, as pessoas são *ditas e ditadas* por discursos pré-fabricados”. Desse modo, compreendemos que, no processo constituído e interacional com o

---

5 Todas as entrevistas têm a assinatura do Termo de Livre Consentimento de Entendimento. Os nomes são fictícios.

interlocutor, muitos – ou quase todos – sentem-se libertos para fazer uso de sua voz e narrar, sem amarras, fatos sobre os quais emudeceram por anos.

Assim, à medida que mergulhávamos no universo dos interlocutores, compreendíamos que se desvelava um conjunto de narrativas muito contundentes e silenciadas em Itapina. Nas entrevistas as interlocutoras deixavam entrever um protagonismo pouco presente no discurso oficial e oficioso sobre o lugar. Nesse processo de interação, de descobertas e de desnudamentos, a qualificação do pronome pessoal “eu” foi ganhando destaque, e a fala sobre si se ampliava conforme elas se assenhoravam do próprio papel no ciclo de nascimento, infância, adolescência, vida adulta e velhice.

Um elemento a se levar em consideração nesse processo é a importância do contexto (e do tempo) no estímulo à lembrança que a entrevista provocou. Conforme Bloch (apud CANDAU, 2014, p. 33), ao avaliar o escopo antropológico, “a presença do passado no presente é bem mais complexa, bem menos explícita, mas talvez bem mais forte que a existência de narrativas explícitas nos poderia fazer crer”. O que para Bloch (apud CANDAU, 2014 p. 34) é um indicativo de “significação social, pois se trata de um ativo colocado em reserva para futuras representações sociais”.

Foram inúmeros os fragmentos de falas das interlocutoras sinalizando uma inadequação ao papel a elas predeterminado, a estratégias de construir suas próprias histórias, muita vez sem assumir posição de enfrentamento com pais e companheiros. Com isso, essas falas foram pouco a pouco ganhando nova dimensão também na nossa percepção.

Contudo, os indícios que sinalizavam o não dito, o invisível, nem sempre foram por nós percebidos, até porque na progressão da rotina das pesquisas novas questões surgiam e se impunham, obrigando-nos a refletir sobre questões candentes, mas que exigem tempo de maturidade. Assim, na medida em que as interlocutoras se dispunham a expor sobre o silêncio de décadas, juntávamos os rastros dos sinais que foram sendo apontados.

Certamente, o fato de certas narrativas não ganharem tonalidade ativa no conjunto polifônico da vida de uma comunidade não significa que não se formulem e se reformulem diariamente. Nos interstícios da cultura, os sujeitos atualizam suas experiências de muitas maneiras e diferentes linguagens. Dessa forma, as varandas, além de fato sociocultural que salta aos olhos do observador comum, constituem espaços informais, onde nos cochichos, gestos e piscadelas (GEERTZ, 1975) se coaduna um emaranhado de diálogos e trocas aparentemente silenciosas, mas que incide de forma determinante na construção do *ethos* comunitário.

As varandas, assim como as cozinhas, os ateliês de costura, enfim, todos os espaços privados e comuns àqueles habitados pelas interlocutoras da geração das entrevistadas são poderosos territórios de tessitura da memória, que exigem do pesquisador alcançar os sentidos contidos nas mais simples expressões da ação social. Mas, como assegura Casellato (2016a, p. 26 – tradução nossa), de quem nos apropriamos aqui para conjeturar sobre nossas interlocutoras, “a permanência nos locais onde os fatos narrados ocorreram contribuiu muito para manter a memória”. Tal como ocorre com nossas interlocutoras, que por anos viveram num mesmo

local, viram suas casas e armazéns serem construídos, participaram de atividades em comum e tantas outras na intimidade de seus lares. Mas que sempre transitam pelas ruas que guardam a memória individual e coletiva de Itapina, a exemplo do que se vislumbra na Figura 3.



**Figura 3** – Uma das ruas do Sítio Histórico de Itapina. Foto: arquivo particular de Bianca Pavan Piccoli, 2018

## **FRAGMENTOS**

Quando nos sentamos para entrevistar dona Marina<sup>6</sup>, ela tinha 77 anos. A entrevista aconteceu em sua casa, situada na rua principal de Itapina. Era um sábado de tarde e ela assistia a um programa de televisão na sala de estar. Na parede pintada de branco, apenas dois quadros emoldurando fotografias antigas: uma do pai e outra dela, com a mãe e os irmãos.

Sobre os quadros com as fotografias, importante o destaque que faz Meloni (2011) ao afirmar que os objetos domésticos possuem modos diversos de expor os significados que possuem para seus proprietários: memórias, afetos, projeções sociais. De modo que, sobre a história familiar, eram eles a revelar publicamente o

---

<sup>6</sup> Entrevista realizada em 12 abril de 2002.

desejado pela proprietária da casa: o destaque do pai, sozinho num quadro, e a mãe e os irmãos, juntos, mas complementando o outro.

Sobre a mesa vigiava uma garrafa de café, xícaras de alumínio esmaltado e um pedaço de bolo. Tudo primorosamente arrumado, visando indicar que ela nos aguardava, o que contrastava com sua vestimenta simples, como a tentar demonstrar a casualidade do encontro. Em outro cômodo da casa, num quarto cuja porta estava semiaberta, encontrava-se a irmã solteira que morava com dona Marina.

Na época muito nos chamou a atenção a troca de olhares e sorrisos estabelecida entre ela e a irmã mais velha, que, assistindo à televisão no quarto, de tempos em tempos atravessava a sala onde realizávamos a entrevista. Com o desenrolar de nossa conversa, ficava claro que a presença da irmã cruzando a sala era um indício, a “piscadela” de Geertz (1975), de sua necessidade de estabelecer limites à narrativa de dona Marina, que aparentava querer falar sem as amarras de seu passado.

Desse modo, a história de dona Marina se constituiu na narrativa entrecortada no vácuo da censura e da liberdade que ela própria se permitiu construir durante nosso encontro: a de uma jovem, filha de um imigrante italiano, que se apaixonou e foi morar com um homem casado. Apesar do contexto, dona Marina revelou seu desejo de publicizar a própria história. Especialmente a experiência de viver em um tempo em que uma mulher que ia morar com um homem sem se casar ganhava adjetivos considerados pouco gentis entre seus conhecidos e familiares. Conotação pior ganhava aquela que passava a viver com um homem que deixou a esposa para morar com ela.

Foi sorrindo, num intervalo em que a irmã se encontrava no quarto, que dona Marina contou um fragmento de sua história de vida:

Eu tinha 22 anos, acho que era maio de 1947, quando eu fui morar com ele. Não foi fácil não! Mas com o passar dos anos o papai se conformou, né! Éramos em muitos irmãos, oito, e morreram três. E a lavoura de café comandava aqui (na fazenda). Era o que fazíamos para ganhar dinheiro. Papai precisava de mim para trabalhar.

O pai de dona Marina veio da Itália ainda criança. Ele possuía uma lavoura de café, era integralista e obrigava os membros da família a estarem presentes em todas as atividades sociais, políticas e econômicas das quais participava. Segundo dona Marina:

Os integralistas eram fanáticos. Sempre iam para algum lugar marchar. As mulheres também marchavam. Eu participava sempre, desde mocinha; adorava ir porque a gente saía de casa. Todo mundo podia participar. Era uma festa (risos).

Interessante notar, a partir da narrativa de dona Marina, os sentidos para além dos morais e ideológicos do movimento integralista. O sucesso e a adesão a esse tipo de movimento por partes significativas dos sujeitos nesse tipo de localidade nem sempre se conectam a demandas institucionais. Podem atender aos desejos de socialização e entretenimento tão valiosas para quem os vive quanto os ritos formais.

As revelações de dona Marina sobre sua união com um homem que deixou a esposa para viver com ela, a aceitação do pai por uma razão pragmática (necessidade

de mais braços para ajudar no trabalho da colheita familiar) e a participação nas atividades integralistas com objetivo de diversão nos conduzem às análises de Portelli (1996) e aos estudos realizados por Das Veena (2011).

Portelli (1996, p. 63) aponta que na narração de determinados personagens “os fatos importantes são os que se desenvolvem dentro da consciência: não são os fatos vistos, mas o processo de visão, interpretação e, em consequência, de mudança”. Das Veena (2011, p. 9-10), por sua vez, questiona como acontecimentos passados são incorporados na estrutura temporal das relações, interrogando-se sobre o que as diversas violências/violações provocaram na subjetividade das mulheres, sobretudo como “as mulheres tomaram esses signos nocivos de violação e os reocuparam através do trabalho de domesticação, ritualização e re-narração”.

A narrativa de dona Marina e o comportamento do não dito oralmente mas indicado por sua irmã nos conduzem a pensar em como a entrevistada construiu seu processo de interpretação e de mudança, em consequência, de domesticação de seu destino. Uma mulher vivendo escolhas de vida tão difíceis para enfrentar um ambiente em que prevalecia o conservadorismo e o fanatismo sociopolítico. E o fez, enfrentando barreiras tradicionais de moral familiar e religiosa, disposta a lutar por sua vida amorosa.

Destino diferente teve dona Bernardina, 98 anos<sup>7</sup>. Neta de imigrantes italianos, na casa de seus pais a voz que determinava o que se podia ou não fazer era a da mãe: uma matriarca que não aceitou que ela morasse com os avós na capital do estado, Vitória, para poder estudar e que a obrigou a se casar aos 19 anos com um homem 12 anos mais velho, amigo da família. Vivendo sozinha, mas em casa próxima à de um filho, dona Bernardina disse que faz questão de ser a responsável pelas despesas e limpeza da casa.

Preocupa-se em afirmar sua independência socioeconômica e emocional da família, à exceção do neto e da neta mais velhos, por quem demonstra adoração. Na sua narrativa prepondera a fala do eu: “Eu casei, morei dois anos na casa do meu sogro, depois o meu sogro nos deu um terreno no Norte, onde eu acabei de criar os meus filhos”<sup>8</sup>.

Essa valorização do *eu* na entrevista de dona Bernardina, segundo Portelli (2001, p. 11), indica que há “realce da autoconsciência e da autoridade do narrador”. Fato que pode gerar a possibilidade de o entrevistado levantar questionamentos de sua experiência de vida sobre os quais ele nunca falou com outras pessoas – ou tampouco sobre os quais refletiu. A utilização do pronome *eu* nas narrativas, ainda segundo Portelli (2001, p. 11), se apresenta como “o resultado de processos de autorização muito diferentes”.

Desse modo, essa narrativa em primeira pessoa de dona Bernardina sinaliza sobre a importância que a entrevista adquiriu para sua autoconsciência. De tal forma que durante todo o percurso dos dois encontros ela foi buscando ordenar uma estratégia de narrativa em que seu protagonismo na vida familiar fosse ressaltado. Mas também, conscientemente, lançava pistas sobre questões afetivas familiares que buscava apresentar de modo fortuito, mas que marcadamente a apresentavam como uma pessoa forte e detentora das decisões familiares, tal como a mãe havia sido em

7 Entrevista realizada em 3 de maio de 2016.

8 Entrevista realizada em 22 de junho de 2016.

sua infância e adolescência. Tal estratégia foi sendo apresentada a conta-gotas nos dois encontros realizados, ficando explícita especialmente em três momentos:

A minha mãe criou seis filhos: cinco mulheres e um homem. A escola ficava a três quilômetros da nossa casa. Meu avô veio embora para Vitória e me trouxe. Eu tinha oito anos. Eu fiquei um tempão com ele em Vitória. Depois minha mãe veio me buscar, eu queria ficar para estudar, meu avô também queria que eu ficasse, mas ela não deixou. Conheci meu marido desde criança, ele cuidava de mim desde que eu tinha dois anos. [...] A gente morava a um quilômetro da casa dele e eu estava sempre lá. [...] Eu ia para a escola e passava todo dia na casa deles, a minha cunhada, que é a irmã dele, me ensinou a costurar, me ensinou a fazer as coisas. E assim casei. Besteira pura.

Ah, minha filha, eu criei os meus filhos e cada qual tem seu lugar: três são médicos, um é engenheiro e uma é professora.

A narrativa de dona Bernardina concentra-se assim na importância do seu protagonismo como matriarca responsável pela trajetória do seu grupo familiar, segundo a representação construída a partir da experiência materna. Em sua fala, o marido é personagem quase invisível: resume-se a fazer saber que o conhecia desde criança, destacando quando ele morreu – ficaram casados por 26 anos. Ou seja, duas fases muito distintas, com um longo hiato da vida adulta compartilhada com o marido, cuja importância é projetada exclusivamente nas suas atitudes.

Esse protagonismo também fica evidente quando dona Bernardina ressalta que trabalha desde criança e que, casada, era ela quem controlava os negócios da família:

A vida era plantar café, feijão, arroz... Tudo era produzido na fazenda, a comida e as roupas eram feitas em casa. Eu, com nove anos, levantava às quatro horas da manhã para tocar o boi, porque meu pai estava moendo cana para fazer rapadura.

Ele (um meeiro) queria ir embora de Itapina e queria que eu pagasse dez cruzeiros em cada pé de laranja plantado. Naquela época era muito dinheiro. Pedi então para chamar este meu meeiro e eu falei assim: não vou comprar pé de laranja seu, não. Pouco tempo depois, em 1979, veio a enchente no Rio Doce. A enchente carregou tudo. Resultado: comprei todos os pés de laranja por doze reais para ajudar o pobre meeiro e também uma ilha que ficava em frente ao meu terreno de um casal de velhinhos que ficou isolado durante a enchente. Tudo por mil cruzeiros.

Autossuficiente, dona Bernardina procurou demonstrar que seu desejo sempre foi estudar – fato que não aconteceu porque na época sua mãe considerava mais importante ter uma filha casada. Nesse aspecto, subverteu completamente a representação do olhar materno, incentivou os filhos a estudar – os seis fizeram universidade –, e, além disso, demonstrou que nunca valorizou o casamento, sobretudo na juventude. Para ela, o casamento da filha aos 24 anos, contra a vontade dela, e da neta, grávida aos 17 anos, foi um grande erro cometido por ambas.

A outra filha, médica, casou-se depois de formada. O que a seu sentir, conforme ela confidenciou, foi um grande acerto. Afinal, dona Bernardina avalia que uma mulher ter uma profissão e fazer o que quer da vida é mais importante do que estar sujeita à

vontade do outro – no caso, um marido. Nesse sentido, dona Bernardina transferiu seu desejo de estudar, interditado pela mãe, aos filhos. Mas uma ressalva: ela não faz referência ao casamento dos outros quatro filhos.

Sobre as narrativas de dona Marina e dona Bernardina, é importante recordar que ambas são filhas de imigrantes vindos da Itália oitocentista. Nesse sentido, esses emigrados italianos eram de famílias camponesas, católicos, tinham muitos filhos – até por uma questão racional, para garantir ampla força de trabalho –, vinculados a relações hierárquicas arcaicas, nas quais a autoridade paterna não possibilitava muita autonomia aos filhos em todas as áreas de suas vidas, mesmo após o casamento (CASELLATO, 2016b). Assentados no Espírito Santo, em Itapina, imigrantes e filhos vão alterar seu comportamento ao longo das décadas.

A história de vida de dona Samira<sup>9</sup>, filha de imigrantes libaneses, também reforça os laços de fidelidade comunal das famílias aos fatos considerados esdrúxulos, idiossincráticos ou “imorais” a partir dos acontecimentos da vida familiar e social em Itapina. Aos 80 anos, e o marido 84, dona Samira está casada há 58 anos e tem três filhos. Para a entrevista, ela nos aguardava muito bem arrumada, com os cabelos impecavelmente escovados e maquiada. O marido estava ao seu lado para acompanhar a entrevista.

Sua narrativa é uma fonte importante para demonstrar como dona Samira presenciou e experienciou o mundo de violência que dominava a região no período<sup>10</sup>. Sua fala procurava autorreferenciá-la como uma pessoa destemida, capaz de lutar e de proteger sua atividade profissional, familiares e amigos. Uma mulher, portanto, determinada e de comportamento fora dos padrões preestabelecidos à época.

[...] eu fui muito vitoriosa, graças a Deus. Eu tinha muito amor a Itapina, eu me esmerava o máximo, sabe? Eu era diretora, delegada de ensino e era eu que respondia por todo o distrito de Itapina.

Nunca deixei os alunos sem merenda, porque nós nos esforçávamos em festas, eventos, clube agrícola, com os pais de alunos. Eles colaboravam muito. Pediam para eu ir buscar frutas e outros alimentos quando pudesse, porque eles não tinham veículos, somente cavalo. Uma vez fui buscar (as ofertas de alimentos) com o caminhão de seu Domingos, eu fui dirigindo e foi meu ajudante do meu lado. Eu agarrava um homem do meu lado, né! Eu dirigia o caminhão e podia dar algum problema, mas eu ia ao interior. Eu andava a cavalo, ia lá, pra cá. Não tinha medo.

A narrativa afirmando seu destemor tornou-se especialmente surpreendente quando contou como ajudou a salvar a vida de um pistoleiro do Noroeste do estado, que era apontado publicamente como um dos mais temidos do período, mas que dona Samira orgulhosamente considerava mais que um amigo: era membro da família. O evento, segundo sua memória, aconteceu quando os filhos desse pistoleiro – alunos da escola onde ela era diretora – vieram avisá-la que o pai tinha sido ferido a bala

---

9 Entrevista realizada em 16 de julho de 2016

10 Estudos sobre a violência no norte podem ser obtidos em Silva (2019), Costa (2016), Vilaça (2015).

e estava com hemorragia, em virtude de uma emboscada. Eles diziam que havia homens que iam tentar levar o pai embora de Itapina e matá-lo no caminho.

Ela então contou que foi para o portão de sua casa, local onde estava sendo tratado o pistoleiro, para aguardar os tais homens, que viriam num carro especial. Fazia ação tão destemida a pedido dos filhos do amigo. Assim descreveu a cena:

[...] eles falaram assim: “dona Samira, você fica para nós lá no portão e não deixa ninguém entrar. Porque vai parar um carro especial e vem para matar o nosso pai”. “Fico”, eu disse. “A senhora não tem medo não?”, “Não. Pode deixar que eu fico aqui.” Aí eu fiquei na porta e realmente virei a noite. Quando o carro chegou, desceram dois homens e perguntaram: “Como é que vai o ...?”; e eu: “Vai muito bem. Está sendo socorrido”. Com muita educação, falei: “Ele tem muitos amigos, ele tem os filhos, que são homens, não são crianças nem jovens, são homens e estão todos ao lado dele. E eu estou aqui também, como amiga, minha família é a dele”. Não tive medo, não. Quando eu voltei, os meninos falaram assim: “Eh, professorinha valente!”.

Essa narrativa revela outro elemento recorrente na historicidade do Espírito Santo, assim como de muitos lugares do interior do Brasil: o histórico de execuções encomendadas que marca a vida política e econômica contemporânea do estado. Assim, escutar a narrativa de um típico caso dessa natureza, numa condição de fala nem sempre privilegiada, é um dado interessante especialmente dada a situação de segredo em que comumente se guardam as histórias de violência pessoal e familiar. Por meio de sua narrativa, dona Samira busca afirmar sua importância na vida coletiva e familiar em Itapina. Até porque ela nos indicou o quanto se via como uma pessoa que buscava controlar seu destino e daqueles a quem estimava. Mas também deixava claro que o marido era elo importante em sua história. Dessa forma, sempre utilizava o pronome *nós*, demonstrando o nível de intimidade e compartilhamento da experiência matrimonial de 58 anos, especialmente após a erradicação do café, quando milhares de pessoas migraram para a área urbana e o distrito perdeu população e a pujança econômica: “Nós fizemos um trabalho para levantar Itapina e para segurar a população de Itapina. Isso para aqueles alunos que terminavam a oitava série, que era quinta série naquela época, não saírem de lá”. É importante ressaltar, no entanto, que essa inclusão tem como autorreferência sua atividade profissional, demonstrando seu protagonismo e reforçando sua identidade pessoal.

## **À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A memória dessas três interlocutoras remete às experiências e histórias de vida de um tempo, contexto e espaço pouco propícios ao comportamento mais libertário. Ao contrário, o conservadorismo era reinante. Itapina localizava-se no interior do Espírito Santo, numa fase que ainda mais de 80% da população do estado habitava em área rural. Enfim, era um contexto no qual os homens detinham o poder de determinar o que elas, as mulheres, poderiam ou não realizar. Nesse sentido, a

narrativa das três interlocutoras demonstra que elas optaram por certo tipo de protagonismo social, mesmo que tardiamente, como no caso de dona Bernardina.

Viver suas escolhas amorosas, familiares, financeiras ou profissionais foi de amplitude incomum para o contexto. Isso porque, nas histórias reveladas por elas não se apresenta o lugar da vítima do preconceito, do autoritarismo ou do medo. Ao contrário, evidenciam-se eventos traumáticos, mas superados por interlocutoras que nem sempre aceitaram se sujeitar a ideias preconcebidas.

Lutar contra as representações de um senso comum no universo social local, em especial numa época cuja mentalidade valorizava o casamento religioso e eterno, ter vencido, total ou parcialmente, os conflitos inerentes à disputa pública contra o senso comum de familiares e moradores de Itapina, tudo fez parte da história de vida das três. Cada uma, a seu modo, caminhou e se posicionou além do confinamento do espaço e do tempo a elas reservados.

O resultado desse processo encontra-se presente, mesmo que veladamente, na construção social do lugar. A biografia dessas mulheres está inscrita, de formas várias, na memória que modela e também é modelada por dona Marina, dona Bernardina, dona Samira e pelos moradores de Itapina, alimentando, dessa forma, suas trajetórias individuais e de todos que miram os feitos realizados pelas três.

As narrativas, provocativamente centradas no *eu*, claramente são marcadas por uma autoconsciência e apreensão da importância individual e coletiva, seja para um grupo seletivo, seja para um grupo estendido. O custo da rebeldia nunca foi explicitado nas narrativas. O orgulho de terem sido protagonistas, sim, esse foi reivindicado por todas – cada uma o fez a seu estilo e personalidade. Contudo, ao lembrar e analisar os rastros que nos conduziram a essas narrativas e ao entendimento desses protagonismos, voltamos a pensar nos indícios sobre os não ditos, olhares velados e silenciamentos dos moradores de Itapina. O que mantém a problemática em discussão, porque nos faz perguntar: quantas Marinas, Bernardinas, Samiras, Josés, Pedros, Franciscos ainda aguardam para narrar suas histórias de vida? O quanto foram importantes em nível micro e macro as escolhas dessas protagonistas na história do lugar? O que o silenciamento externo dessas histórias – e de outras ainda não identificadas – explicita sobre o grupo social? Questões claramente em aberto e que, acreditamos, merecem novos e diferentes mergulhos no mundo tácito do foro reservado, em busca de trazer à tona renovados elencos de discussões e de novas compreensões.

## SOBRE AS AUTORAS

**MARIA CRISTINA DADALTO** é professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), vinculada aos programas de pós-graduação em Ciências Sociais e História.

mcdadalto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7925-3929>

**PATRICIA PEREIRA PAVESI** é professora do Departamento de Ciências Sociais da UFES e coordenadora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

pppavesipatricia4@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8435-7239>

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Lohayne Jardim. *Experimentações em Rimbaud na “casa dos doidos”*: pensando justiça espacial no estudo de caso de duas residências terapêuticas, em Cariacica-ES. 186 f. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Espírito Santo. 2019.
- CANAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2014.
- CASELLATO, Alessandro. *Troppo tardi?* Per una storia orale della grande guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica, a cura di Serenella Baggio, Trento 2016a. Disponível em: <<https://bit.ly/3hERqUo>>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- CASELLATO, Alessandro. “Mio padre si era portato dietro uno schiavo”. *Modelli familiari, distanze sociali e culture politiche dall’Italia alla Francia*. In: *Liberare e federare. L’eredità intellettuale di Silvio Trentin*. A cura de Fulvio Cortese. Firenze University Press, 2016b. Disponível em: <<https://iris.unive.it/handle/10278/3679641#.XL-GcugzaUk>>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- COSTA, Marco Aurélio B. *Vítimas que choram*: trajetórias de coerção, acumulação social, e empreendedorismo violento no Espírito Santo. São Paulo: Opção livros, 2016.
- DAS, Veena. O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade. *Cadernos Pagu*, n. 37, julho-dezembro, 2011, p. 9-41.
- HEMEROTECA Digital. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[bdigital.bn.br/hemeroteca-digital](http://bdigital.bn.br/hemeroteca-digital)>. Acesso em: ago. 2018.]
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1975.
- GIDDENS, Antony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LECHNER, Elsa. Migração, pesquisa biográfica e emancipação social: contributo para a análise dos impactos da pesquisa biográfica junto de migrantes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 85, 2009, p. 43-64.
- \_\_\_\_\_. Migração, resiliência e empoderamento: uma equação teórico-prática à luz da pesquisa biográfica. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*. Salvador, v. 1, n. 2, 2016, p. 314-325.
- MELONI, Pietro. La cultura materiale nella sfera domestica. In: BERNARDI, Silvia; DEI, Fabio; MELONI, Pietro (Org.). *La materia del quotidiano: per un’antropologia degli oggetti ordinari*. Pisa: Pancini. 2011, p. 183-202.
- POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 59-72.

- \_\_\_\_\_. História oral como gênero. *Proj. História*, São Paulo, n. 22, jun. 2001, p. 9-36.
- SILVA, Edmilton. As representações da violência na região do Contestado entre o Espírito Santo e Minas Gerais (1940-1962). 126f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2019.
- TESCH, Arleida Lemke. Multiterritorialidade no distrito de Itapina, Colatina - Espírito Santo. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo. 2018.194 f.
- VILAÇA, Adilson. *Cotaxé*. Lisboa: Chiado, 2015.

# Arquitetura brasileira: tradição e utopia

[ *Brazilian architecture: tradition and utopia* ]

**Abilio Guerra<sup>1</sup>**

**RESUMO** • O artigo estabelece relação entre o modernismo artístico brasileiro dos anos 1920 e a arquitetura moderna brasileira. A apropriação das referências externas e sua síntese com elementos autóctones propostos pelo ideário de Oswald de Andrade têm como desdobramento o enfrentamento de interditos culturais predominantes desde o século XIX, em especial a miscigenação racial, a natureza tropical e a cultura ingênua. A natureza exuberante e a cultura popular, elementos definidores da nacionalidade, tornam-se estruturadores de um ramo da arquitetura moderna brasileira. • **PALAVRAS-CHAVE** • Arquitetura moderna brasileira; modernismo brasileiro; antropofagia;

arte nacional • **ABSTRACT** • The article establishes a relationship between 1920's Brazilian artistic modernism and modern Brazilian architecture. The appropriation of external references and its synthesis with native elements proposed by Oswald de Andrade unfolds in coping with prevailing cultural interdiction, prevalent since the XIX century, specially racial miscegenation, tropical nature and naive culture. The exuberant nature and popular culture, defining elements of its society, become the foundation of a branch of modern Brazilian architecture. • **KEYWORDS** • Modern Brazilian architecture; Brazilian modernism; anthropophagy; national art.

*Recebido em 30 de junho de 2019*

*Aprovado em 28 de julho de 2020*

GUERRA, Abilio. Arquitetura brasileira: tradição e utopia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 158-200, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v76p158-200>

1 Universidade Presbiteriana Mackenzie (Mackenzie, São Paulo, SP, Brasil).

## O PASSADO

Levados para a Europa por navegantes franceses em meados do século XVI, cerca de 50 índios brasileiros foram expostos ao público da cidade de Rouen, em 1550, na “Entrada”<sup>2</sup> que homenageava o rei Henrique II e Catarina de Médici, sua consorte (Figura 1). Os armadores e comerciantes locais, promotores do evento, pretendiam incutir no monarca o interesse pela América Austral. A “França Antártica”, sob o comando de Nicolas Durand de Villegagnon, que existiu no Rio de Janeiro pelo breve período de 1555 a 1570, revela que a estratégia funcionou.



**Figura 1** – Festa de entrada do rei Henrique II, Rouen, 1º/10/1550. Pintor anônimo. Gravura em manuscrito da Biblioteca Municipal de Rouen. Domínio comum

2 “As entradas eram festas comuns na época, como as cavalhadas e os torneios. Eram cortejos e desfiles triunfais em homenagem a alguém muito importante que chegava a uma cidade” (REZZUTTI, 2014).

Maurice Sève, presente na comemoração, publicou no ano seguinte a “Narrativa da suntuosa entrada”, fonte para Ferdinand Denis publicar, em 1850, *Uma festa brasileira celebrada em Ruão em 1550* (2007). O filósofo Michel de Montaigne, também presente na festa, se refere ao fato em “Dos canibais”, capítulo de *Ensaio*s (1987), e rememora duas falas dos indígenas que revelam inteligência e sensatez: a obediência incompreensível de homens adultos e barbados às vontades de uma criança (se referia a Carlos IX, filho do rei, de apenas cinco anos); e a submissão silenciosa de legiões de pobres (Figura 2). Montaigne destaca o canibalismo ritual, e se encanta com o comunismo primitivo de uma sociedade utópica alocada em um locus paradisíaco: “É um país [...] onde não existe hierarquia política, [...], nem ricos e pobres. [...] A região em que esses povos habitam é de resto muito agradável. O clima é temperado [...]. Têm peixe e carne em abundância, e de excelente qualidade” (MONTAIGNE, 1987, p. 102).



**Figura 2** – Aldeia indígena, artista anônimo. Fonte: Denis, 1850, p. 38-39. Acervo Senado Federal. Domínio comum

O texto inspira Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) na construção dos mitos do bom selvagem e da liberdade original do homem, propostos no *Discurso sobre a origem da desigualdade*, de 1755, e no *Contrato social*, de 1762<sup>3</sup>. A tríade da revolução francesa – liberdade, igualdade, fraternidade – se funda nos direitos naturais concebidos por Rousseau, assim como na crítica de Karl Marx à propriedade privada ressoam as

3 O volume dos *Ensaio*s de Montaigne de propriedade de Jean-Jacques Rousseau encontra-se na Biblioteca da Universidade de Cambridge. O livro tem quatro páginas anotadas pelo filósofo iluminista (WHITELOCK, 2012).

palavras de Thomas Morus e as de Rousseau<sup>4</sup>. Nomes e fatos históricos alinhados por Oswald de Andrade em seu “Manifesto antropófago”, de 1928 (Figura 3):

Filiação. O contato com o Brasil Caraiíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. ROSSEAU. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos. (ANDRADE, 1928).

## MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda a cathese. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da sawlade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguicosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, una rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia cnlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Caraiíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Caraiíba. Oú Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahía. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injusticias classicas. Das injusticias romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraiíba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação su parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipejú



Desenho de Tarellia 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposição de Junho na galeria Perrier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia,

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticas.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Figura 3 – “Manifesto antropófago”, Oswald de Andrade, *Revista de Antropofagia*, n. 1, 1928. Acervo Biblioteca Nacional. Domínio comum

4 São diversos os autores que estabelecem tal genealogia (TORELLY, 2016)

Segundo Benedito Nunes (1972, p. xxix), um “ato de reintegração de posse”, afinal, na afirmação de Oswald de Andrade (1928), “sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. A articulação entre o primitivismo caraíba e a modernidade europeia tem sua primeira formulação na fórmula oswaldiana “a floresta e a escola”<sup>5</sup> presente no “Manifesto da poesia pau-brasil” de 1924 (Figura 4), com a tentativa de conciliação entre elementos da vida civilizada – estrada de ferro, arranha-céus, energia elétrica, ciências – e o modo de vida pacato e hospitaleiro da secular acomodação ao meio ambiente tropical<sup>6</sup>. A antropofagia estabelece uma metodologia ao assumir postura proativa: deglutir o inimigo, assimilar suas qualidades, retomar aquilo que saqueou; e desconstruir o que não interessa – a religião opressora, a castração da sexualidade, a erudição estéril do bacharelismo – com a paródia de nosso “lado doutor”, postiço, imitativo dos costumes europeus. O aporte freudiano presente nas referências a Totem e tabu se desdobra em projeto político presente no mito do matriarcado de Pindorama<sup>7</sup>, onde o poder hierárquico masculino é substituído por relações democráticas horizontais do universo feminino.

---

5 “Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil” (ANDRADE, 1924).

6 Em uma formulação levemente deslocada, Benedito Nunes (1972, p. xxiii) define assim: “O ideal do Manifesto da Poesia Pau Brasil é conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação ética do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, ‘o melhor de nossa tradição lírica’ com ‘o melhor de nossa construção moderna’”.

7 “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 1928).

# LETRAS & ARTES

## Aspectos do caracter feminino através da letra

### O PAIXÃO NA MULHER - O EXÍLIO

Uma mulher que se apaixonou, não sabe mais quem é ela. Ela se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ela se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ela se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma.

### RECÍDIO E VERDADE

Uma mulher que se apaixonou, não sabe mais quem é ela. Ela se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ela se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ela se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma.

## O Homem da Amazonia

### Manoel de Barros

Um homem que se apaixonou, não sabe mais quem é ele. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma.

## Marguerite Flori Bracet: Poemas

### Manoel de Barros

Um homem que se apaixonou, não sabe mais quem é ele. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma.

## Minas no moderno movimento literario

### Manoel de Barros

Um homem que se apaixonou, não sabe mais quem é ele. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma.

## A Vozes da Academia

### Manoel de Barros

Um homem que se apaixonou, não sabe mais quem é ele. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma. Ele se entrega a um sentimento que a domina, a absorve, a transforma.

## Manifesto da Poesia Pau-Brasil

Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Um documento literário que define o movimento modernista brasileiro, defendendo a criação de uma linguagem poética própria, baseada na realidade nacional e no uso de formas tradicionais adaptadas às novas necessidades estéticas.

## Manoel de Barros

Manoel de Barros. Um poeta brasileiro que explorou temas de amor, natureza e identidade cultural em sua obra poética. Seu trabalho é caracterizado por uma linguagem simples e direta, com forte apelo emocional.

## Marguerite Flori Bracet

Marguerite Flori Bracet. Uma poeta brasileira que escreveu poemas de amor e reflexão pessoal. Sua obra é marcada por uma sensibilidade delicada e uma linguagem refinada.

## Minas no moderno movimento literario

Minas no moderno movimento literario. Um texto que discute o papel de Minas Gerais no desenvolvimento da literatura brasileira moderna, destacando a influência de escritores locais e o contato com as tendências internacionais.

## A Vozes da Academia

A Vozes da Academia. Um texto que analisa as discussões e debates dentro da Academia Brasileira de Letras, abordando questões de estética literária e o papel da instituição na cultura brasileira.

Figura 4 - "Manifesto da poesia pau-brasil" Oswald de Andrade, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18/3/1924, p. 5. Acervo Biblioteca Nacional. Domínio comum

As fontes literárias e intelectuais que Oswald de Andrade manipula para conceber seu “Matriarcado do Pindorama” são buscadas não só na mitologia local, mas também na tradição europeia, situação de mútua influência onde original e cópia se mesclam, se alteram e se amalgamam. Outro caso exemplar, as informações antropológicas presentes no romance antropofágico *Macunaíma* são buscadas por Mário de Andrade em fontes locais<sup>8</sup> e no livro *Vom Roraima zum Orinoco*, do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, de 1917.

Gilda de Mello e Souza aponta como pulsões antagônicas estão presentes na própria estrutura da rapsódia marioandradina:

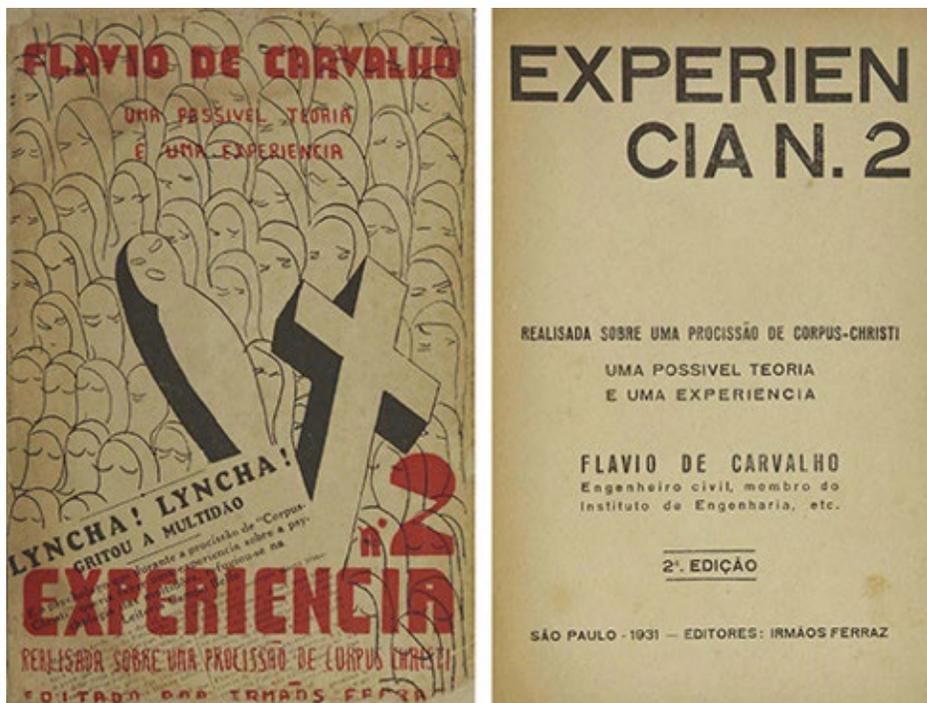
De fato, o motivo central do livro fora a busca da muiraquitã, condição da volta ao Uraricoera e da realização da identidade brasileira; ora, este *móvel nobilitador* era, no entanto, insincero e escondia como uma máscara a realidade primeira, *inconfessável* e recalçada; a aspiração ao progresso, e o desejo de embarcar para a Europa a bordo do Conte Verde. (SOUZA, 1979, p. 95).

A incapacidade de Macunaíma em operar a síntese e conformar o homem brasileiro moderno denuncia a contradição estrutural em se buscar no âmbito exclusivo da cultura uma emancipação que passa necessariamente pela estrutura sócio-política-econômica. Assim, o marxismo difuso de Oswald de Andrade é um avanço, pois aponta o inimigo – a sociedade patriarcal capitalista antidemocrática – e sugere uma utopia: o desenvolvimento tecnológico máximo que culminará em uma estrutura horizontal, sem propriedade privada, sem Estado.

O experimentalismo artístico antropofágico atua também de forma direta no cotidiano social, caso da *Experiência n. 2 – Procissão de Corpus Christi* (Figura 5), de Flávio de Carvalho. No dia 8 de junho de 1931, no centro de São Paulo, trajando chapéu, o artista-arquiteto quase é linchado pelos fiéis enfurecidos ao caminhar no sentido contrário ao do cortejo religioso (LEITE, 1998). A segunda investida de Flávio ocorre em 18 de outubro de 1956, quando o arquiteto caminha pela rua Barão de Itapetininga vestindo saia, meia calça e blusa. Conhecida como *Experiência n. 3 – New look*, apresenta ao público a vestimenta masculina adequada aos trópicos (GREGGIO, 2012). As experiências de Flávio de Carvalho afrontam de forma proposital hábitos e costumes sedimentados.

---

8 Dentre as fontes nacionais usadas por Mário de Andrade, temos Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues e Capistrano de Abreu (SOUZA, 1979, p. 16).



**Figura 5** – *Experiência n. 2 realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi*, Flávio de Carvalho, 1931, capa e página de rosto. Domínio comum

O discurso que promove a cultura popular e regional é, em grande medida, retórico, pois seus autores desconhecem a realidade profunda do país. Nas décadas seguintes, intelectuais de São Paulo e Rio de Janeiro excursionam por bairros periféricos e promovem viagens de “(re)descoberta do Brasil”. Em ambas era comum a presença de estrangeiros ilustres – Le Corbusier e Filippo Marinetti visitam favelas no Rio de Janeiro, Blaise Cendrars conhece o interior mineiro (Figura 6). As viagens iniciais, na primeira metade da década de 1920, se concentram em Minas Gerais, que abriga patrimônio arquitetônico do período colonial. Na segunda metade da década, as viagens se voltam para as regiões nordeste e amazônica, e os viajantes – em especial Mário de Andrade – registram danças, cânticos, músicas e costumes populares. Nos anos 1930 e 1940, os arquitetos vinculados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Iphan, supervisionados por Lúcio Costa, registram as arquiteturas culta e anônima realizadas por arquitetos, engenheiros e mestres de obra. Por fim, a partir dos anos 1950, o paisagista Roberto Burle Marx coleta espécimes vegetais nativas nas expedições que organiza por diversas regiões do país (GUERRA, 2007).

As obras dos intelectuais modernistas passam a retratar a paisagem e o homem brasileiros<sup>9</sup>.



**Figura 6** – Olívia Guedes Penteado, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Nonê e Oswald de Andrade. Fazenda Santo Antônio, Araras (SP), 1924. Domínio comum

Com a pintura e os croquis de poucos traços da paisagem e da vida brasileiras, Tarsila do Amaral sintetiza seu aprendizado com Fernand Léger; o compositor Heitor Villa-Lobos encontra a medida para combinar a melodia e o ritmo da música caipira do interior do país e a música sinfônica<sup>10</sup>; as experimentações antropofágicas de Oswald de Andrade e Mário de Andrade ganham versão lírica no poema amazônico *Cobra Norato*, de Raul Bopp; a arquitetura de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer incorpora elementos e tipologias da tradição vernácula e intensifica a relação com a natureza, como se observa no Park Hotel São Clemente (Figura 7) e na Casa das Canoas (Figura 8); e Roberto Burle Marx especifica espécimes nativas em seus parques e jardins,

---

9 “O divórcio em que a maior parte de nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às origens da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira?” (BROCA apud AMARAL, 1970, p. 47).

10 “O trenzinho do caipira”, de 1930, composição de Heitor Villa-Lobos, é parte integrante da peça *Bachianas brasileiras* n.º 2.

aquelas cultivadas no Sítio Santo Antônio da Bica (Figura 9)<sup>11</sup>. Não se restringem aos elementos formais da brasilidade; há um desejo de incorporar a materialidade vigorosa que lhes dão sentido e substância, em especial a natureza edênica marcada pela mata luxuriante com sua flora e fauna (Figura 10); e a cultura primitiva baseada na simplicidade e na harmonia com o meio ambiente. Trata-se de um projeto político-cultural baseado na horizontalidade das relações comunitárias, alternativa à realidade histórica fundada na exploração e na opressão.



**Figura 7** – Park Hotel São Clemente, Nova Friburgo (RJ), 1944. Arq. Lúcio Costa. Foto: Nelson Kon

---

11 O Sítio Santo Antônio da Bica, comprado por Roberto Burle Marx em 1949, vai receber espécimes coletadas em todo o Brasil e se tornar um laboratório de paisagismo, botânica e conservação da natureza. Em 1994, após a morte do paisagista, a propriedade vai se tornar museu do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).



**Figura 8** – Casa das Canoas, Rio de Janeiro (RJ), 1953. Arq. Oscar Niemeyer. Foto: Nelson Kon



**Figura 9** – Sítio Santo Antônio da Bica, Guaratiba (RJ), 1949. Paisagista Roberto Burle Marx. Foto: José Tabacow

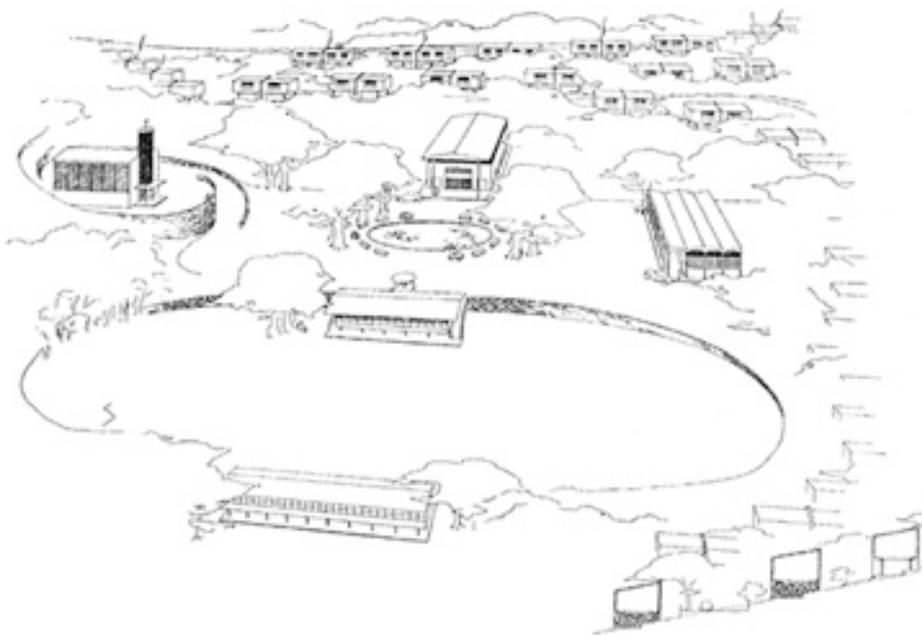


**Figura 10** – Severo Gomes, Rino Levi, Burle Marx e Procópio Ferreira, Serra de Paraty (RJ), 1952. Acervo família Gomes

Imaginada por Lúcio Costa em 1934, a Vila Monlevade (Figura 11) propõe somar os benefícios das conquistas recentes da arquitetura moderna às características das cidades interioranas brasileiras, onde o imprevisto, a irregularidade e a dispersão constituem sua maior característica<sup>12</sup>. Assim, a vila não construída combina elementos e valores aparentemente incompatíveis: concreto e barro, telha de amianto e venezianas de madeira, pilotis e muxarabis, festança da roça e móveis *standard*, estradas rurais e preceitos do urbanismo moderno, rede de dormir tupi-guarani e cinema... “O monlevadense frui uma vida onde imperam a *simplicidade* dos valores espirituais e a *clareza* dos movimentos cotidianos, onde a somatória do resguardo individual de cada um deles conforma uma coletividade que goza tranquila o ócio do tempo longe do trabalho” (GUERRA, 2002, p. 24). Uma visão de mundo contrária à autoimagem construída ao longo do século pelo poder de tradição escravocrata, que observa a realidade que produz como sinal de atraso civilizacional e cultural.

---

<sup>12</sup> “As *ruas* pedidas deveriam conservar, tanto quanto possível, aquela feição desprezível peculiar às *estradas* – fazendo-se, em vez de calçadas, simples caminhos de placas de concreto fundidas no lugar e com juntas de gramas, para se evitarem as trincas futuras; atualização das velhas *capistranas*” (COSTA, 1995, p. 99).



**Figura 11** – Vila Monlevade, concurso, projeto não construído, 1934. Arq. Lúcio Costa. Acervo Tom Jobim

Contudo, no avançar do século XX, a modernização, a urbanização e a industrialização do Sudeste do país impulsionam a arquitetura brasileira à escala de projetos para o desenvolvimento nacional. Equipamentos públicos e edificações infraestruturais – hospitais, aeroportos, universidades, conjuntos habitacionais, parques, museus etc. – catapultam o país para o mundo moderno, mas sem cumprir antes a agenda da inclusão social. As contradições da modernização se explicitam nas fotos que registram a inauguração de Brasília, onde as famílias de gente simples e miscigenada miram espantadas a obra de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Durante o governo militar (1964-1985) se amplia o abismo entre as classes sociais, e as grandes cidades vivem o crescimento exponencial e o espraiamento tentacular da periferia, com seus bairros pobres e favelas. A redemocratização e a nova Constituição de 1988 obrigam o Estado brasileiro, mesmo que de maneira tímida, ao atendimento das demandas sociais nas áreas estratégicas, como habitação e transporte público, quase sempre adotando o modelo desenvolvimentista baseado na quantidade e no receituário da mentalidade capitalista.

O projeto modernista lastreado na simplicidade de nossa gente manteve sua pequena chama acesa e pode ser observado em manifestações marginais de nossa cultura material, caso do mutirão, onde a autoconstrução ganha adesão de arquitetos, ou da reurbanização de favelas, que promove a aliança entre associações de moradores, poder público e técnicos especializados. O surgimento paulatino de novos personagens e novas práticas se acelera nos

anos recentes, quando à agenda social jamais cumprida se somam as demandas ecológicas e novos valores de urbanidade – mobilidade, democratização cultural, inclusão digital, alimentação saudável, coletivização de práticas criativas etc. Observa-se cada vez mais na realidade urbana precária a potência da invenção, a capacidade de se trabalhar com poucos recursos, tendo a simplicidade como conceito-chave. Os valores sociais e as formas estéticas de nosso primeiro modernismo na arte e na cultura são retomados e ressignificados. “A floresta e a escola”, ou “a simplicidade e a clareza”, retomam o significado forte para nossa cultura construtiva.

## **O PRESENTE**

Comuns a outros países latino-americanos e mesmo a outros periféricos, os encaminhamentos – ou linhas de desenvolvimento – apresentados a seguir não são fenômenos exclusivos da arquitetura brasileira. Assim, mais do que características nacionais, são aspectos particulares de nosso desenvolvimento, que podem ser atribuídos a determinado *modus operandi* de certa tradição arquitetônica brasileira, que dão forma a circunstâncias sociais, políticas e econômicas específicas. Encaminhamentos não hegemônicos, de menor visibilidade, contudo relevantes em sua sintonia com o mundo contemporâneo.

A primeira linha de desenvolvimento a ser explorada contempla projetos para regiões rurais, que estendem a civilização para áreas em contato direto com a natureza, mas mitigam seu impacto ambiental. Tal estratégia se confronta com políticas oficiais de ocupação do interior do país vigentes até os anos 1980, cuja cena é conhecida: exploração mineral desenfreada, extensão temerária da agricultura e da pecuária, desmatamento sem critérios e instalação de infraestrutura pesada – rodovias, usinas hidroelétricas, silos, aeroportos, fábricas etc. –, que causam severos danos ao meio ambiente e problemas severos no modo de vida das comunidades tradicionais<sup>13</sup>. O quadro começa a mudar com a promulgação da Constituição de 1988, pós-regime militar, e a realização da “Eco 92” no Rio de Janeiro<sup>14</sup>. O debate público preservacionista, os estudos ambientais e as pressões da opinião pública interna e externa induzem a aproximação entre o reconhecimento constitucional dos direitos originários

---

13 As fotografias de Claudia Andujar realizadas nos anos 1970, em plena vigência da ditadura civil-militar no Brasil, apresentam as comunidades indígenas yanomamis vivendo em harmonia com a natureza e, posteriormente, sendo expulsas de seu território e passando por processo de aculturação nas margens das grandes cidades amazônicas (NOGUEIRA, 2019).

14 Oficialmente Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, a Eco 92 ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, de 3 a 14 de junho de 1992.

dos índios sobre as terras que habitam<sup>15</sup> e o conceito de preservação do meio ambiente<sup>16</sup>.

A arquitetura para áreas rurais passa a optar por materiais locais, técnicas construtivas de baixo impacto, tipologias tradicionais e estratégias passivas de proteção solar e de ventilação. O arquiteto mineiro Severiano Porto, formado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi um dos primeiros arquitetos brasileiros a se preocupar, de forma sistemática, com a preservação do meio ambiente amazônico. O Centro de Proteção Ambiental em Balbina (HENRIQUES, 2016; HESPANHA, 2009), Amazonas, construído em 1988 como estratégia de mitigação dos danos provocados pela construção de usina hidroelétrica na região, resolve os programas voltados para a educação e a pesquisa ambientais em edificações autônomas e fechadas, dispostas sob uma enorme cobertura orgânica, que confere ao volume de ar aberto e sombreado o papel de climatizador natural. Na cobertura de madeira – “troncos roliços, vigas e pilares de seção retangular, tábuas e caibros de madeiras beneficiadas” (NEVES, 2006, p. 66) –, o arquiteto usa cavaco como fechamento, adequado ao desenho curvo. Expressão plástica do moderno regional, retoma preceitos construtivos e ecológicos que remontam à Vila Monlevade e se apresenta como modelo para os novos projetos em situações similares.

A sede do Instituto Socioambiental (ISA) (Figura 12), entidade da sociedade civil focada na luta pela preservação da natureza e da cultura indígena, se situa em São Gabriel da Cachoeira, Amazonas. Projeto dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, o edifício de 2006 é um cubo branco de 16 x 16m em alvenaria caiada de branco, com uma “pele” de madeira que protege as paredes e escadas das fortes chuvas amazônicas e uma varanda superior que abriga o redário, fechada por uma grande cobertura de palha piaçava, que confere ao conjunto um aspecto de maloca indígena. Na sua edificação foi usada a habilidade dos índios no artesanato com madeira e cipós. Dividido em três pavimentos – térreo, intermediário e superior –, o edifício abriga espaços para múltiplas atividades: trabalho, lazer, descanso, confraternização, exposições, conferências, estudo, apartamentos de pesquisadores e visitantes, cozinha coletiva. Um equipamento democrático, voltado para o uso público e coletivo<sup>17</sup>.

---

15 No parágrafo 1º do artigo 231, Capítulo VIII – Dos índios, a Constituição define assim as terras indígenas: “São terras tradicionalmente ocupadas pelos índios as por eles habitadas em caráter permanente, as utilizadas para suas atividades produtivas, as imprescindíveis à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e as necessárias a sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições” (BRASIL, 1988).

16 A culminância do processo é a promulgação em 18 de julho de 2000 da Lei Federal nº 9.985, que conceitua e institui a “Unidade de Conservação”, áreas naturais com diversidade biológica passíveis de proteção (BRASIL, 2000).

17 “Com suas varandas, seu salão aberto e acolhedor no térreo, e seu terraço panorâmico na cobertura, podemos afirmar que todo o edifício é uma grande área de encontros de trabalho e lazer dos usuários e visitantes. Podemos afirmar ainda que todo o projeto, também em sua relação com a cidade e com a natureza, está fundado nos princípios da convivência” (FANUCCI; FERRAZ, 2016).



**Figura 12** – ISA, São Gabriel da Cachoeira, 2006. Brasil Arquitetura. Foto: Daniel Ducci

As Moradas Infantis (Figura 13) foram construídas em Formoso do Araguaia, Tocantins, região no centro-norte do Brasil onde se encontram três ecossistemas – Pantanal, Cerrado e Floresta Amazônica –, área essa ocupada por população mestiça e índios remanescentes das tribos Carajás, Javaés e Caras-Pretas. O projeto dos escritórios Rosenbaum e Aleph Zero, de 2015, amplia a noção de pertencimento ao incorporar técnicas construtivas indígenas, e promove o resgate cultural em consonância com o projeto pedagógico escola<sup>18</sup>. Algumas paredes em alvenaria de tijolos e uma enorme estrutura com madeira de reflorestamento cobrindo os usos, as varandas e as áreas comuns, abrigam atividades de ensino ambiental e profissionalizante, lazer e moradia, voltadas para centenas de crianças da região.

---

<sup>18</sup> “Com estas indagações o projeto caminha na direção da transformação, do resgate cultural, do incentivo a técnicas construtivas locais, da beleza indígena e seus saberes, aliado à construção da noção de pertencimento, necessária ao desenvolvimento das crianças da escola de Canuanã” (ROSENBAUM, 2017).

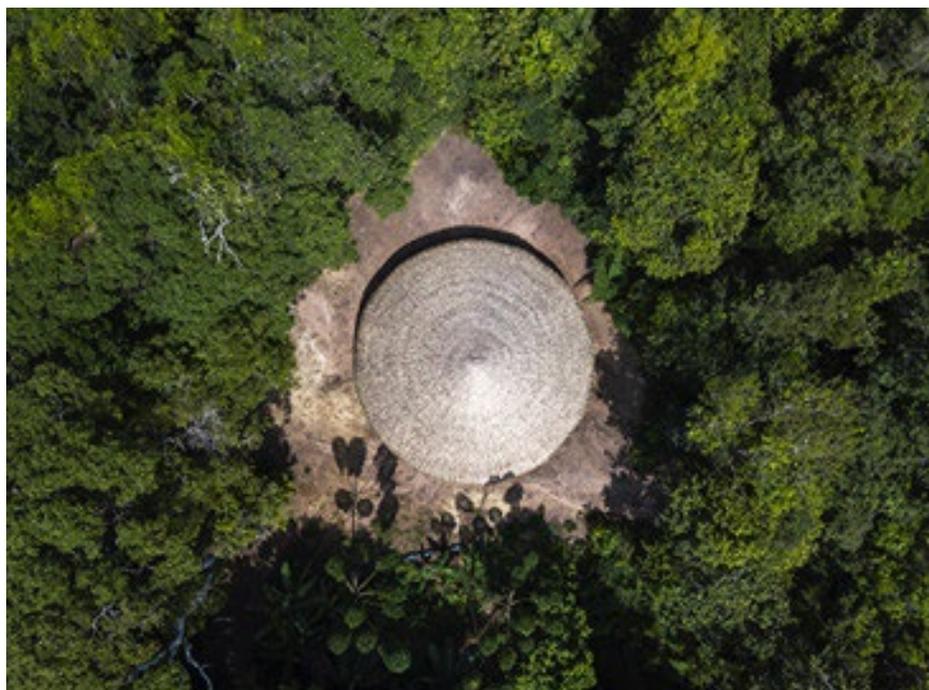


**Figura 13** – Moradas Infantis, Formoso do Araguaia, 2015. Rosenbaum e Aleph Zero. Foto: Leonardo Finotti

O Centro Experimental Floresta Ativa, de 2017 (Figura 14; Figura 15), está localizado na Reserva Extrativista Tapajós-Arapiuns, Pará, no meio da floresta amazônica (XAVIER, 2018). Viabilizado pela parceria do Projeto Saúde e Alegria, Associação Tapajoara e Instituto Chico Mendes, é um centro de referência para projetos ecológicos na floresta amazônica. Nos diversos edifícios, a arquiteta Cristina Xavier optou por fundação de concreto estanque à umidade, estrutura em madeira de baixo interesse comercial e coberturas com telhas cerâmicas ou em palha provenientes de palmeiras nativas muito usada na região, alternativas adequadas ao alto índice pluviométrico e calor intenso do local. Equipes de profissionais e consultores de centros urbanos maiores treinaram equipes locais para o uso de técnicas construtivas locais e modernas.



**Figura 14** – Cefa, Reserva Tapajós-Arapiuns, 2017. Arq. Cristina Xavier. Foto: Leonardo Finotti



**Figura 15** – Cefa, Reserva Tapajós-Arapiuns, 2017. Arq. Cristina Xavier. Foto: Leonardo Finotti. Vista aérea

As tradições locais não são refratárias à contribuição estrangeira. Localizado em Ubatuba, zona litorânea de São Paulo, o Centro Comunitário de Camburi, de 2018 (Figura 16), projeto de Sven Mouton, abriga estudos sobre técnicas em bambus desenvolvidos pelo arquiteto belga em universidade de seu país natal. A sobrevivência da comunidade local, formada por quilombolas e caiçaras, foi afetada pela criação do Parque Estadual da Serra do Mar em 1977<sup>19</sup>, em especial a alimentação, dependente da coleta de frutas, agricultura e exploração de madeira, substituída pela pesca primitiva, plantação de mandioca e turismo. Ao se propor como espaço de conscientização política e ecológica, o Centro Comunitário oferece à população local outros meios de autonomia financeira, em especial o treinamento para a construção ecológica e outras profissões, caso do treinamento na padaria comunitária<sup>20</sup>.



**Figura 16** – Centro Comunitário de Camburi, Ubatuba (SP), 2018. CRU! Architects. Foto: Nelson Kon

São conquistas em risco, como sinaliza o abandono Centro de Proteção Ambiental

19 O Parque Estadual da Serra do Mar foi criado pelo Decreto nº 10.251 (SÃO PAULO, 1977), assinado pelo governador Paulo Egydio Martins, e publicado no *Diário Oficial* em 30 de agosto de 1977 (v. 87, n. 166, 31/8/77).

20 “Para o projeto, três requisitos principais foram apresentados pela associação local de Camburi: 1. Fornecer um espaço comunitário para abrigar reuniões, atividades escolares ou outros eventos, e várias salas separadas para aulas e para armazenamento de material. 2. Formar uma percepção de centro geográfico do bairro. 3. Integrar o edifício dentro da paisagem circundante e a escola existente localizada no mesmo terreno” (MOUTON, 2019).

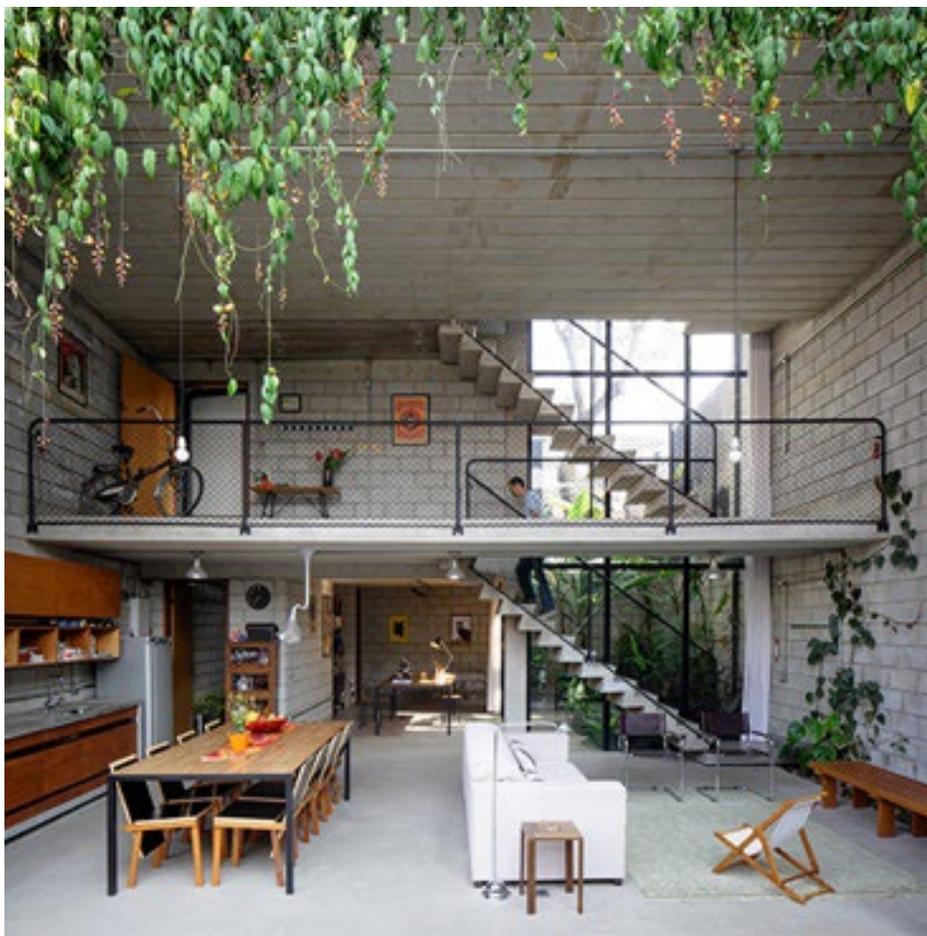
em Balbina, em ruínas há alguns anos. O atual governo brasileiro, com posse em janeiro de 2019, esvaziou o Ministério do Meio Ambiente e adotou política ambiental que coloca em risco a diminuição do desmatamento da floresta amazônica e outras conquistas das últimas décadas<sup>21</sup>. Os incentivos econômicos às atividades predatórias na agropecuária e mineração levou o ISA a difundir campanha publicitária em defesa dos povos da floresta e da própria mata natural (ISA, 2019).

A segunda linha evolutiva destaca o habitar com simplicidade, contempla habitações unifamiliares ou multifamiliares, urbanas ou semiurbanas, e se caracteriza pela busca de contenção de custos e de relação harmônica com o meio ambiente – espaços compactos de uso intensivo, técnicas tradicionais adaptadas ou reinterpretadas, materiais tradicionais ou inovadores baratos, presença de tipologias tradicionais, como pátio e varanda. Tal linhagem pode ser exemplificada com dois projetos da tradição moderna: a Casa Francisco Peixoto (COUTO, 2004), projeto de Oscar Niemeyer para Cataguases, Minas Gerais, em 1940, onde adota varanda, telhado e outras características da construção tradicional; e o Conjunto Residencial de Pedregulho (SILVA, 2005; MAHFUZ, 2003) em zona pobre e periférica do Rio de Janeiro, de Affonso Reidy, de 1946, em terreno com características de parque, onde o edifício principal serpenteia sobre o terreno natural em meio a vegetação, com elementos vazados nas fachadas para facilitar a ventilação. Nos anos recentes são vários os projetos que recuperam tal conciliação entre princípios vernaculares e modernos.

A Casa Maracanã em São Paulo (Figura 17), obra de 2009 do escritório Terra e Tuma Arquitetos (TERRA; TERRA; TUMA, 2015), aposta na simplicidade e redução de custos usando blocos de concreto, escadas, tubulações e piso aparentes; no conjunto sobressai o ar de despojamento e modéstia. O encaixe do volume construído no terreno inclinado em declive resulta no espaço único de salas, cozinha e mezanino, que se abre generosamente para o quintal de fundos; no outro lado, surge o pátio, que facilita a ventilação do pavimento semienterrado em relação à cota da rua. Único ornamento da casa, destaca-se na fachada principal o sóbrio painel de azulejos do artista Alexandre Mancini.

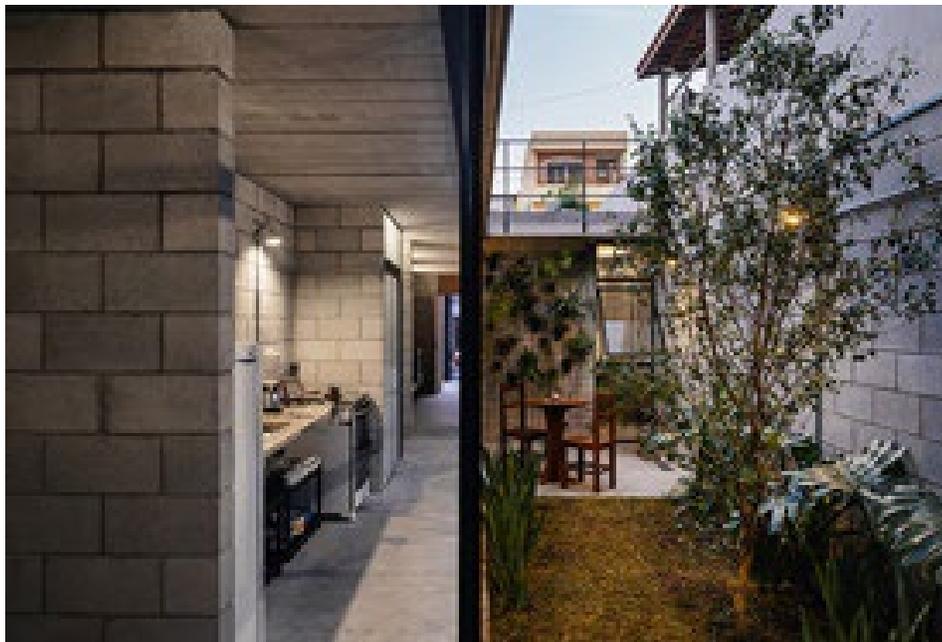
---

21 Recentemente, oito ex-ministros do Meio Ambiente alertaram que “estamos assistindo a uma série de ações, sem precedentes, que esvaziam a sua capacidade de formulação e implementação de políticas públicas do Ministério do Meio Ambiente: entre elas, a perda da Agência Nacional de Águas, a transferência do Serviço Florestal Brasileiro para o Ministério da Agricultura, a extinção da secretaria de mudanças climáticas e, agora, a ameaça de descriação de áreas protegidas, apequenamento do Conselho Nacional do Meio Ambiente e de extinção do Instituto Chico Mendes” (RICUPERO et al., 2019)



**Figura 17** – Casa Maracanã, São Paulo (SP), 2009. Terra e Tuma Arquitetos. Foto: Pedro Kok

Na Casa da Vila Matilde, de 2015 (Figura 18), outro projeto dos arquitetos Danilo Terra, Juliana Assali Terra e Pedro Tuma (2016), foi determinante a experiência anterior com blocos de cimento para atender a encomenda modesta de dona Dalva. A edificação se implanta em dois pavimentos num lote estreito e profundo (4,8 x 25m); o pátio, mix de áreas de lazer e de serviço, disposto lateralmente no meio da área construída, ilumina e ventila de forma eficaz os demais espaços: na frente, a sala única para estar e jantar; na lateral, em disposição longitudinal, a cozinha e área de serviço; no fundo, os dois quartos sobrepostos. Por fim, o terraço-jardim corbusieriano da laje de cobertura abriga festas e churrascos de final de semana, hábito na periferia paulistana.



**Figura 18** – Casa Vila Matilde, São Paulo (SP), 2015. Terra e Tuma Arquitetos. Foto: Pedro Kok

A Casa 7IIH (Figura 19), dos arquitetos Daniel Mangabeira, Henrique Coutinho e Matheus Seco, é uma casa geminada em setor do plano piloto de Brasília (2018). São dois os acessos: um principal, para pedestres, largo, com vegetação; um secundário, para automóveis, estreito e pavimentado. Em 2017, sobre a fundação da original demolida, é construída a nova casa. No lote estreito e comprido, os programas de uso se dividem de forma pouco convencional; no térreo, uma parede longitudinal estabelece metade da área para dois quartos e banheiros, metade para cozinha e sala de estar; no piso superior, suíte do casal, escritório e área de serviço com laje para secar as roupas. As áreas verdes públicas se integram à casa graças ao quintal frontal descoberto, onde o recuo do gradil permite encaixe de generosa escadaria de pedra<sup>22</sup>.

---

22 “Propusemos recuar o gradil em relação ao limite do terreno. O desnivelamento resultante foi dividido em vários degraus que formam uma escadaria de acesso e uma pequena arquibancada de uso público, voltada para o jardim” (BLOCO..., 2017).



**Figura 19** – Casa 711H, Brasília (DF), 2017. Bloco Arquitetos. Foto: Joana França

De 2017, a Vila Amélia (Figura 20), projeto do Vaga Arquitetura, foi construída em Sertãozinho com recursos de programa federal para famílias de baixa renda<sup>23</sup>. Para reduzir custos, adotaram-se técnicas construtivas convencionais – estrutura pré-fabricada em concreto armado, vedada com alvenaria de tijolos. A disposição dos quatro volumes, articulados por passarelas metálicas que economizam duas escadas, configura um pátio comum que valoriza a vida comunitária. A qualidade expressiva do conjunto vai na contramão do empobrecimento dos projetos habitacionais nas décadas recentes, que aposta na quantidade necessária ao enorme déficit habitacional no país, mas descuida das qualidades arquitetônicas e urbanísticas.

---

23 “Sustentado sobre um programa que oferece condições atrativas de financiamento de moradias para famílias de baixa renda (programa Minha Casa Minha Vida), o projeto emerge com a premissa de construir com o mínimo de recursos financeiros o máximo de incentivos arquitetônicos para a convivência harmoniosa entre os moradores” (O’LEARY; DOMINGUES; FARIA, 2018).



**Figura 20** – Vila Amélia, Sertãozinho (SP), 2017. Vaga Arquitetura. Foto: Leonardo Finotti

Incrustado na Serra do Mar e próximo a Cubatão, o Bairro Cota 200 (Figura 21) surge com a construção da Rodovia Anchieta, nos anos 1930. A criação do Parque Estadual da Serra do Mar<sup>24</sup> e o seu tombamento pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat)<sup>25</sup> induziram a extinção da vila pelo Ministério Público de São Paulo<sup>26</sup>. Mas os vínculos harmoniosos já estabelecidos entre os moradores e a Serra do Mar e o trauma que provocaria a remoção de 1.300 famílias (BRITO, 2011, p. 21) levam ao reconhecimento oficial dos direitos dos moradores. Em 2006, o Conselho Estadual do Meio Ambiente (Consema) define zoneamento, regulamentação e programas a serem implementados – desenvolvimento e implantação de redes de água, esgoto e drenagem, pavimentação de ruas e passeios públicos, praças e mirantes, estabilização

24 Ver nota 19.

25 O tombamento da Serra do Mar, promovido pelo Condephaat, foi decretado pela Resolução n. 40, de 1985, assinado pelo Secretário de Estado da Cultura Jorge Cunha Lima, foi publicado no *Diário Oficial do Estado* em 15 de junho de 1985.

26 Decisão Judicial da 4ª Vara Cível da Comarca de Cubatão/SP (processo n. 944/99, de setembro 1999), oriunda da ação civil pública movida pelo Ministério Público Estadual, obriga o Estado de São Paulo e a Prefeitura de Cubatão a “extinguir fisicamente todos os bairros ou núcleos de habitação que tenham sido formados no interior do Parque Estadual da Serra do Mar” (BID; SÃO PAULO, 2009, p. 6).

de encostas, iluminação pública e viaduto de acesso único à comunidade. Coube à CDHU definir o projeto de urbanização e contratar as empresas para executá-lo<sup>27</sup>.



**Figura 21** – Bairro Cota 200, Serra do Mar, Cubatão (SP), 2008-2014. CDHU. Foto: Abilio Guerra

A *terceira linha evolutiva* traz os *projetos efêmeros*, que entram no campo da arte a partir de uma visão expandida da arquitetura. Quando tomados em sua capacidade surpreendente de afrontar convicções cristalizadas, eles mantêm afinidades com as experiências de Flávio de Carvalho. Contudo, ao invés do conservadorismo religioso ou moral, o embate agora é contra a apatia contemporânea, que reifica e imobiliza a realidade social. A apresentação descontextualizada de elementos já conhecidos afeta a percepção, balança valores e verdades estabelecidas, leva ao incômodo, à surpresa, à reflexão. Da perturbação corporal ao juízo intelectual, se revela o estranhamento que habita a normalidade, que desperta as forças antagônicas de fenecimento ou de transformação adormecidas no comum.

Em 2004, o arquiteto e artista plástico Carlos M. Teixeira inicia suas instalações

---

27 A CDHU contratou a Maubertec Engenharia de Projetos (2007-2008) e o escritório Arquitetos Urbanistas Planejamento e Projetos Ltda. (2010-2014) para sua implantação. Segundo relatório da Maubertec, o contrato previa a intervenção em outros assentamentos dentro da área permanente de preservação ambiental além do Bairro Cota 200: núcleos Cotas 500, 400, 100/95, Pinhal do Miranda/Fabril, Água Fria, Pilões e Sítio dos Queirozes (MAUBERTEC, 2008)

artísticas Amnésias Topográficas (TEIXEIRA; GANZ, 2004). Pilotis de edifícios residenciais particulares, implantados em encostas íngremes de Belo Horizonte, são ocupados, ressignificados e adaptados a usos lúdicos graças a estruturas de madeira, que imitam rampas, escadas, lajes e paredes. O substrato humano da operação é a insinuante primazia do uso sobre a propriedade, com a vitória – mesmo que provisória ou efêmera – do bem comum sobre o interesse particular, e de uma renovada relação com o território. Os espaços reciclados são parte da série de intervenções urbanas que estimulam novas formas de apropriação dos espaços residuais da cidade, atribuindo, simulando ou retomando o caráter público.

O Pavilhão Humanidade (Figura 22) é projetado por Carla Juaçaba para o evento Rio+20,<sup>28</sup> de 2012, que festeja os vinte anos de realização da Eco 92 e retoma a discussão da agenda para as décadas seguintes sobre o desenvolvimento sustentável. A monumental estrutura metálica construída no Forte de Copacabana para abrigar atividades culturais, com 170 m de comprimento, 30 m de largura e 20 m de altura, foi erguida rapidamente com andaimes desmontáveis, abrigando salas temáticas interativas concebidas por Bia Lessa, biblioteca com 10 mil livros e auditório para 500 pessoas. Envolvente e persuasivo na difusão de ideias – preservação da natureza, risco de extinção, necessidade de interação harmoniosa entre paisagem e cidade etc.<sup>29</sup> –, o equipamento sustentável recebeu 200 mil visitantes em dez dias.

---

28 Oficialmente Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável, a maior parte das atividades oficiais do evento ocorreu no Rio Centro, na Barra da Tijuca, de 13 a 22 de junho de 2012.

29 Roberto Segre (2012) também cita o intelectual Celso Furtado para salientar o que está em jogo: “O desafio que se coloca no umbral do século XXI é nada menos do que mudar o curso da civilização; deslocar o seu eixo da lógica dos meios a serviço da acumulação num curto horizonte de tempo para a lógica dos fins em função do bem-estar social, do exercício da liberdade e da cooperação entre os povos”.



**Figura 22** – Pavilhão Humanidade, Rio de Janeiro (RJ), 2012. Arq. Carla Juaçaba. Foto: Celso Brando

O provisório é mote para quatro instalações, desconectadas entre si no tempo, na geografia e nos pressupostos artísticos imediatos; elas relacionam as metrópoles contemporâneas aos quatro elementos básicos que, segundo os filósofos pré-socráticos da antiguidade grega, dão forma à natureza. Telúricas, imersas na temporalidade silenciosa das forças mesológicas, essas instalações se apresentam como negativos da excitação irritadiça que impera nas grandes cidades congestionadas e poluídas; em certo sentido, são estratégias para despertar no corpo a sensação do que perdemos com a artificialização radical da vida humana.

A Piscina no Minhocão (Figura 23), intervenção artística sobre o Elevado Costa e Silva em São Paulo, de autoria da arquiteta Luana Geiger, ocorreu em 23 de março de 2014, dentro do escopo da Bienal de Arquitetura<sup>30</sup>. Para sua instalação, foram usados materiais simples – lona de 50 m de comprimento e estruturas para fixação – e uma complexa logística – caminhão-pipa para levar a água captada em lençol freático, geradores, equipamento de som, banheiros químicos, ambulância de plantão. Mesmo ocorrendo em dia frio, a experiência foi bem-sucedida, em especial pela situação

30 Com o tema “Cidade: modos de fazer, modos de usar”, a 10ª Bienal de Arquitetura de São Paulo aconteceu de 28 de setembro a 24 de novembro de 2013, com curadoria de Guilherme Wisnik, Lígia Nobre e Ana Luiza Nobre. A obra de Luana Geiger ocorreria no dia 1º de dezembro de 2013, mas os trâmites burocráticos, a polêmica envolvida e a demora da autorização da Prefeitura Municipal atrasaram a montagem, que acabou se materializando somente no dia 23 de março de 2014, alguns meses após o término do evento (ALMEIDA, 2014, p. 67-68)

inusitada que cria: a água, elemento natural essencial para a vida, ganha impactante valor simbólico no lago que se instala em meio a edifícios altos, uma clareira aberta à sociabilidade, ao uso democrático da cidade.



**Figura 23** – Piscina no Minhocão, São Paulo (SP). 10<sup>o</sup> Bienal de Arquitetura de São Paulo, 2014. Artista: Luana Geiger. Foto: divulgação

Viabilizado em janeiro de 2015, o projeto Cota 10 (Figura 24)<sup>31</sup>, dos arquitetos Pedro Varella e Júlio Parente (2015), é uma plataforma de contemplação com 10 m de altura, posicionada na Praça XV, centro do Rio de Janeiro, área central da capital carioca, onde se posicionava um pilar de sustentação do Elevado da Perimetral, via expressa demolida em 2013. A edificação, com um total de 3 toneladas, foi erguida com estrutura tubular pré-fabricada e reutilizável, constituída por módulos com 2,8 m de comprimento, 2,1 m de largura e 2 m de altura (variável, pois o sistema permite regulação da altura). Espaço de reflexão, lugar de memória, o plano artificial estabelece, em meio ao burburinho constante da metrópole, um ponto de contemplação que evoca as elevações naturais dos terrenos ainda não lapidados pelo homem, mirantes naturais sobre a terra.

---

31 A instalação efêmera fez parte da série de instalações artísticas do projeto “Permanências e destruições”, curadoria de João Paulo Quintella.



**Figura 24** – Cota 10, Rio de Janeiro (RJ), 2015. Grua Arquitetos. Foto: Rafael Salim

Subsolanus (Figura 25), do coletivo Vão Arquitetura, é uma intrigante e divertida instalação artística/arquitetônica instalada em um edifício na Cidade do México, que capta o vento na cobertura e o insufla no espaço expositivo de uma galeria de arte. A instalação, de 2016, usa milenar técnica de ventilação natural<sup>32</sup> para arrepiar a pele do visitante com o frescor e a umidade do ar, excitar sua alma com as forças mágicas que habitam a natureza. A traquitana mecânica dos arquitetos Anna Juni, Enk te Winkel, Gustavo Delonero e Marina Canhadas funciona como um ativador

---

32 Masdar City, cidade projetada pelo escritório inglês Foster and Partners, se utiliza de técnica vernacular para captação de ventos dominantes presente em todo o Oriente Médio, especialmente nos atuais Emirados Árabes, Paquistão e Afeganistão. “Uma grande chaminé implantada no interior de uma das praças com a função de canalizar brisa para o pátio e assim produzir um microclima diferenciado também é um destaque do projeto. A estrutura toda automatizada abre e fecha aletas para otimizar a captação do vento externo conforme sua direção” (TAKATORI, 2015).

de sensibilidades adormecidas pela artificialidade da metrópole, como uma força primitiva que se levanta contra o mundo utilitário<sup>33</sup>.

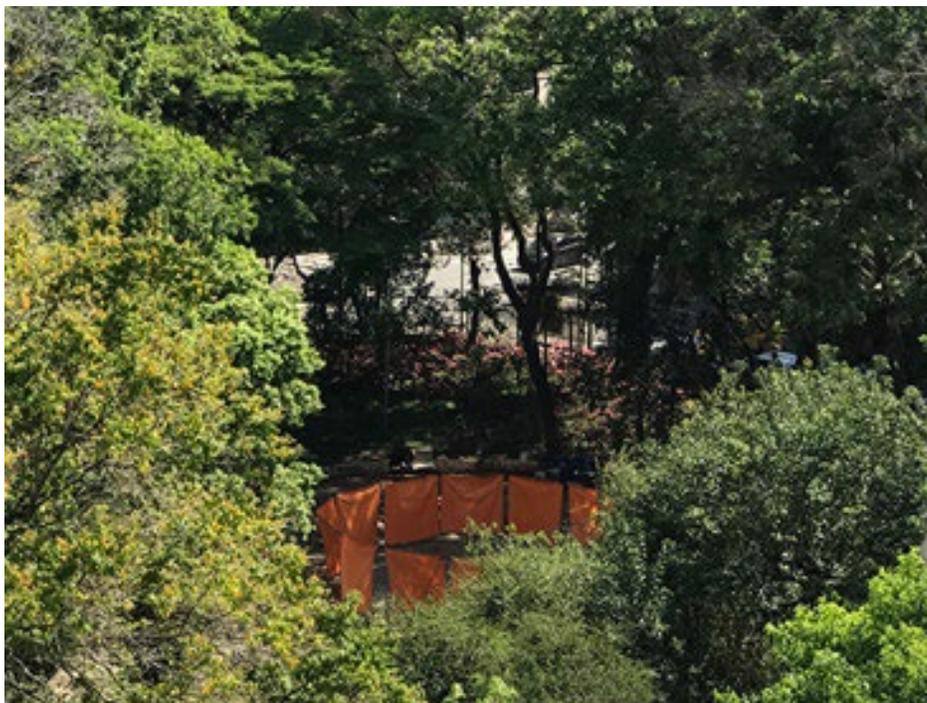


**Figura 25** – Subsolanus, Cidade do México, 2016. Vão Arquitetura + Marina Canhadas. Foto: Luis Gallardo

Fruto de uma oficina realizada em 2017 pelo coletivo Goma Oficina (arquitetos Vítor Pena, Guilherme Tanaka, Lauro Rocha e Christian Salmeron) com alunos da Faculdade de Arquitetura Mackenzie (Cristina Kesselring, Victoria Braga e Vinicius Costa), a “Fogueira - oficina de estruturas nômades” (Figura 26) se instala na Praça do Rotary, São Paulo (PENA, 2018). A estrutura é simples e engenhosa: varetas roliças de madeira articuladas por peças metálicas formam módulos triangulares cobertos por lonas retangulares em cor açafreão; estes são dispostos em círculo, configurando um pátio semicerrado. Clareira aberta em meio à metrópole, a construção efêmera convoca vínculos arcaicos ou tribais com o sítio primordial, adormecidos na consciência coletiva, propõe a recriação da sociabilidade solidária com a cotidiana comunhão da refeição, com a rememoração do passado comum, com a celebração do sagrado. Uma estrutura nômade, que se propõe ressignificar o território e a paisagem.

33 “Quanto mais envolvidos em decifrar a torre que conduzirá a massa de ar e concentrados com o mecanismo da traquinagem, mais os arquitetos me pareceram dispostos a brincar com(o) Saci, moleque engenhoso e travesso que anda dentro dos redemoinhos e guarda a sabedoria da floresta. Atentos à construção que permite realizar com precisão a pretensa travessura o fazem com humor, para que, ao final, o esforço da construção se liberte da simples utilidade” (BOGÉA, 2017).

A *quarta e última linha evolutiva* contempla os pavilhões do Brasil em eventos no exterior, edificações que expressam o que é entendido em cada momento como nossos melhores atributos, tanto no conteúdo do que é exposto, como no espaço que o abriga, a própria arquitetura. Mas a encomenda institucional e as respostas dadas pelos profissionais encarregados de conceber edifício e exposição não as entendem necessariamente da mesma forma. Quando se entra no âmbito da autoria, mecanismos mais profundos, em especial aqueles que regem a transmissão do legado cultural, às vezes invisíveis ao primeiro olhar, mediam ou determinam a seleção de estratégias, esquemas e tipologias. Assim, é possível propor uma genealogia entre projetos com soluções técnicas e formais distintas, mas erigidos sobre uma base cultural material e imaterial mais profunda e duradoura.



**Figura 26** – Fogueira, São Paulo (SP), 2017. Goma Oficina e Dafam. Foto: Marcus Vinicius Damon

No Pavilhão do Brasil (Figura 27) para a Feira Mundial de Nova York (QUEIROZ, 2007; RECAMÁN, 2002), de 1939, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer partem do volume corbusieriano – o prisma geométrico suspenso por pilotis –, para adulterá-lo a seguir com três atitudes: amolecer a forma; agregar elementos construtivos e tipológicos tradicionais modernizados; implantar o edifício em um jardim tropical. As características da arquitetura moderna brasileira – a forma livre, o vínculo com a tradição, a presença da paisagem natural e o espaço contínuo entre interior e exterior – se apresentam para dar forma a uma obra canônica, com elementos

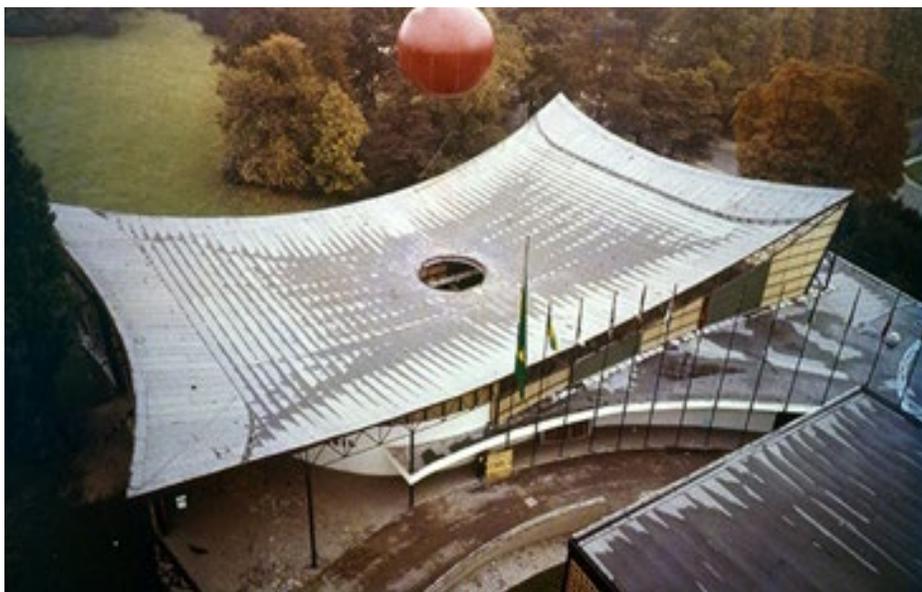
vazados, varanda e vitórias-régias flutuando no lago. O projeto expositivo usa paredes e suportes discretos para se adequar ao ambiente arquitetônico virtuoso, com mezanino ondulante; o conteúdo contempla personalidades brasileiras e seus feitos – Santos Dumont, Cândido Portinari, Celso Antônio etc. –, mas prioriza as riquezas naturais do país – café, açúcar, álcool, mandioca, guaraná, mate, arroz, castanhas, cacau, fumo, algodão, carnaúba, peixes e aves tropicais. Um busto do presidente Getúlio Vargas revela a presença do Estado Novo por detrás do fomento que viabiliza a exposição.



**Figura 27** – Pavilhão do Brasil, Feira Mundial de Nova York, 1939. Arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Acervo New York Public Library

O Pavilhão do Brasil (Figura 28) para a Exposição Internacional de Bruxelas de 1958 foi desenhado pelo arquiteto Sérgio Bernardes a convite de Hugo Gouthier, embaixador brasileiro na Bélgica. A cobertura de 40 x 60m, na forma de catenária, é estendida como um lençol por cabos tracionados presos a torres triangulares em tubos de aço, posicionadas na lateral, mais quatro pilares acessórios, incluídos durante os cálculos estruturais para dividir a carga; o ponto baixo central da cobertura se abre em círculo, por onde corre a água da chuva, e é içado em noites frias o balão vermelho com 7 m de diâmetro inflado de gás, que sinaliza a posição brasileira em relação aos demais pavilhões nacionais. A rampa sinuosa desce o terreno inclinado

externo, entra desobstruída na área coberta, passa ao lado do bar e da sala de cinema, e rodopia uma volta e meia em torno do jardim tropical projetado por Roberto Burle Marx, com vegetação luxuriante e lago cheio de plantas aquáticas. “O Brasil constrói uma civilização ocidental nos trópicos”, tema da exposição, expressa os anos sorridentes do período JK, de urbanização e industrialização vertiginosas, e enaltece “a floresta e a escola” apresentando “a natureza deslumbrante (minerais, frutas exóticas, papagaios); uma cultura diversa (índios, arte popular, barroco); e potencial econômico (refinarias, carros, indústria do aço)” (MEURS, 2000).



**Figura 28** – Pavilhão do Brasil, Exposição Internacional de Bruxelas, 1958. Arq. Sérgio Bernardes. Acervo Sérgio Bernardes

Lúcio Costa volta à cena na 13ª edição da Trienal de Milão, ocorrida no segundo semestre de 1964, com o país sob ditadura militar. A instalação Riposatevi (“relaxem, descansem”) (Figura 29) responde com inteligência ao “tempo livre”, tema geral proposto pela curadoria do evento. No pequeno espaço abrigado em pavilhão coletivo, Costa instala 14 redes de algodão coloridas, sustentadas por estrutura de cabos de aço, conformando uma espécie de grande varanda francamente aberta à visitação<sup>34</sup>; dispostos no chão feito de sisal, os violões oferecidos ao manejo dos visitantes evocam a música popular brasileira; afixadas nos tapumes divisórios, as fotos em preto e branco de Marcel Gautherot contrastam jangadas

34 Guilherme Wisnik (2001, p. 49) faz interessante ilação sobre a presença das redes na instalação de Lúcio Costa para a Trienal de Milão: “A rede, no Brasil, é ao mesmo tempo lugar de descanso e reflexão. É também um objeto artesanal dos mais finos, cuja tessitura denota um saber construtivo paciente e rigoroso. Suspensa pelo tensionamento de cabos, ela parece revelar, como num *ready-made* às avessas, a possibilidade de um lugar artístico em que a gratuidade significa, ao mesmo tempo, empenho, e em que *chômage* quer dizer produção e criatividade”.

nas praias cearenses e cenas da moderna capital federal; por fim, penduradas como lençóis secando ao vento, peças retangulares de panos sustentam letras em caixa-alta formando no espaço o verbo no imperativo: *riposatevi!*. “Explora-se um ritmo industrial, dinâmico, urbano e premente que constrói Brasília e ao mesmo tempo se contrapõe um ritmo tranquilo, telúrico, popular, e simples através do ato de deitar-se numa rede” (ROSSETTI, 2006). Assim, na proposta de Lúcio Costa – onde ressoa sua Vila Monlevade – é convocada, mais uma vez, a fórmula oswaldiana “a floresta e a escola”.



**Figura 29** – Riposatevi, XIII Bienal de Milão, 1964. Arq. Lúcio Costa. Acervo Tom Jobim

Em 1969, com a ditadura radicalizada após o AI-5 (BRASIL, 1968), o Instituto de Arquitetos do Brasil – para responder a uma encomenda do Itamaraty – convoca concurso nacional para o Pavilhão Brasileiro (Figura 30) na Expo’70 de Osaka. A equipe vencedora – formada por Paulo Mendes da Rocha, Jorge Caron, Julio Katinsky e Ruy Ohtake – vincula-se à tradição moderna brasileira ao conceber chão contínuo voltado para a sociabilidade – “o piso terá ondulações suaves como o das ruas de uma cidade onde o passeio e o encontro se dão naturalmente” –, protegido pela sombra da laje – “uma sombra como a das árvores cobre parte do recinto” (ROCHA, 1969, p. 15), aposta reconhecida pelo júri como decisiva para a vitória<sup>35</sup>. O terreno de 82,5 x 50 m recebe uma cobertura horizontal de concreto transversal ao terreno, com 50 x 32,5 m. A laje de nervuras quadradas tem quatro

35 “O projeto vencedor escolheu uma abordagem nitidamente brasileira. Ele apresenta como solução básica a libertação do terreno” (JÚRI DO CONCURSO, 1969, p. 13).

apoios, três deles dissimulados em morrotes que se aproximam da estrutura; o quarto ponto, um curioso cruzamento de dois arcos em concreto armado, cria o contraponto “urbano” na cena “rural”. O terreno ondulado e impermeabilizado se oferece ao projeto expositivo a cargo de Flavio Motta, que recorre a reproduções de obras de arte de vários períodos, fotos de autores consagrados e projeção de filmes<sup>36</sup>. Uma narrativa da evolução urbana do Brasil desde a colônia até a cidade moderna, e da construção da sociabilidade brasileira (SPERLING, 2003) – em síntese, a busca do “sentido da cidade como lugar de encontro: a praça, a feira etc.” (COSTA, 2010, p. 176).



**Figura 30** – Pavilhão do Brasil, Expo’70 Osaka 1970. Arq. Paulo Mendes da Rocha. Acervo RG Editora

No projeto do Pavilhão do Brasil para a Expo Dubai de 2020 (Figura 31) – de autoria dos arquitetos José Paulo Gouvêa, Marta Moreira, Martin Benavidez e Milton Braga, vencedores de concurso nacional ocorrido em 2018 – deságua a corrente “da escola e da floresta” presente na tradição brasileira, que enlaça narrativas da origem primitiva e o compromisso de assimilação do Outro: “o pavilhão emprega desse modo materiais

<sup>36</sup> Dentre outros, o programa de Flavio Motta prevê a participação dos artistas plásticos Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Hans Staden, Frans Post, Pisa, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Helio Oiticica, Franz Weissmann, Lygia Clark, e dos fotógrafos José Medeiros, Marcel Gautherot, Pierre Verger, Fulvio Reuter, Emil Schultheiss. A programação de filmes ficou a cargo Cinemateca Brasileira, com curadoria de Almeida Salles, Paulo Emílio Salles Gomes e Joaquim Pedro de Andrade (BRAGA, 2010).

de todo o mundo, porém com a mesma arquitetura que sempre nos caracterizou: oca contemporânea” (WISNIK; BENOIT, 2018). Leve e efêmero, o edifício em forma prismática de base quadrada – 48 m de lado e 18,5 m de altura – tem estrutura treliçada periférica em aço, contraventada por cabos de aço tensionados e revestida por tecido translúcido. O fechamento se interrompe antes de chegar ao chão e permite a integração completa entre interior e exterior, tema presente nos pavilhões de Nova York, Bruxelas e Osaka. A cobertura feita do mesmo tecido abriga um *impluvium* que converge para uma gárgula excêntrica, permitindo que a água de chuva caia no lago do jardim térreo, elementos que lembram particularmente o pavilhão de Bernardes para Bruxelas. Nas faces lisas e translúcidas do pavilhão serão projetadas imagens dos ecossistemas do país continental e a acomodação de seus habitantes em seu interior; busca-se a imersão do visitante numa ambiência aquática, fértil, solar, patrimônio natural comum à humanidade, que coube ao Brasil preservar para o futuro do planeta, cada vez mais dependente de tecnologias sustentáveis e renováveis.



**Figura 31** – Pavilhão do Brasil, Expo Dubai 2020. JPG. ARQ, MMBB, Ben-Avid. Divulgação

## **EPÍLOGO - UMA UTOPIA A SE CUMPRIR**

Segundo a história tradicional, o ato de fundação do país se deu com a Primeira Missa no Brasil (Figura 32). A bela pintura naturalista de Victor Meirelles, de 1860, escancara o quanto é eurocêntrica essa lenda: no ato religioso, as dezenas de índios nus, que ocupam o território há séculos, estão ladeados por brancos portugueses sob a proteção de armaduras e armas. Na realidade, é o início da catequese, da dominação de corpos e almas pela força das armas e da persuasão da Sagrada

Escritura. Mas todo embate cultural resulta mais complexo do que embates armados; ao contrário destes, no conflito de imaginações, valores e crenças, não há vencedor ou derrotado definitivos; há trocas, influências mútuas, transformações, desenvolvimentos, invenções, onde o destino de cada povo se vê adulterado para sempre.



**Figura 32** – *Primeira missa no Brasil*, Victor Meirelles, 1860. Museu Nacional de Belas Artes. Domínio comum

Na cena imaginada por Meirelles, a cruz dos invasores brancos aparece em primeiro plano, defendida pelos soldados armados e pelas naus aportadas na baía natural. Abaixo da cruz, o altar disposto no relento, sem cobertura, se assenta na clareira aberta na mata virgem, adornada ao fundo pelas montanhas do litoral do Espírito Santo. Os indígenas desnudos, fortes e saudáveis, se acomodam tranquilos no chão e nos galhos das árvores, suas mulheres amamentam bebês, seus idosos explicam o inusitado para os mais jovens, estão em casa. A cena é ao mesmo tempo a expressão do paraíso terreal habitada por uma comunidade simples em plena harmonia com a natureza e da presença das forças de transformação, que colocam em risco a própria sobrevivência da cena idílica. A vitória histórica das forças do capital comercial nascente não foi tão completa a ponto de sufocar para sempre o exemplo de como habitar de forma comunitária e sustentável o território, não foi tão total a ponto de nos fazer esquecer que nessa tradição arcaica habita uma crença utópica no futuro da humanidade.

Convocada pelo crítico Francesco Dal Co, curador das capelas que conformariam o Pavilhão da Santa Sé (Figura 33) na Bienal de Veneza (DAL CO, 2018), de 2018, a arquiteta brasileira Carla Juaçaba, involuntariamente, retoma o imaginário e o simbolismo da cruz<sup>37</sup> presente em nossa tradição cultural.

---

37 Durante a apresentação de Carla Juaçaba no projeto Marieta no dia 30 de junho de 2018, o arquiteto Jaime Cupertino estabeleceu a interessante relação entre a pintura *Primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles, e a capela desenhada pela arquiteta carioca para o Vaticano.



**Figura 33** – Pavilhão da Santa Sé, Bienal de Veneza, 2018. Arq. Carla Juaçaba. Foto: Federico Cairoli

Os valores e elementos que foram apresentados nas premissas desta longa argumentação – simplicidade, precisão, singeleza, ócio, tranquilidade, meditação, ou seja, valores e sentimentos presentes na semântica e no simbolismo da floresta e da escola – se acomodam aqui com rara felicidade. O pouco que se constrói – uma única estrutura feita de quatro vigas de aço de 8 m de comprimento (12 x 12 cm) em

forma de arquibancada e cruz se apoia sobre sete peças de concreto (12 x 12 x 200 cm) – sugere múltiplos significados, evoca o sacro, induz à meditação. As vigas feitas de aço inoxidável altamente polido refletem os arredores, a peça se mimetiza em meio às árvores circundantes. Uma capela quase invisível, um quase não objeto, coroada por uma cúpula natural formada pelas copas das árvores. “É um projeto etéreo que fala metaforicamente da passagem da vida, da existência e da não existência” (CARLA JUAÇABA, 2019 – tradução minha)<sup>38</sup>. Fina ironia, essa provocação aguda da sensibilidade religiosa não se dá pela presença de uma capela, igreja ou catedral concebida a partir da tradição culta patrocinada pela Santa Sé, mas por um artefato contaminado pelo animismo primitivo, imerso na umidade e no cheiro de terra do ambiente primitivo. Renova-se assim a esperança no futuro, onde a arquitetura tenha como principal função atender o homem na sua justa medida, para lhe abrigar o corpo, para lhe liberar o espírito.

## SOBRE O AUTOR

**ABILIO GUERRA** é doutor em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/Unicamp), professor adjunto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie e editor do portal Vitruvius e da Romano Guerra Editora.  
abilio.guerra@mackenzie.br  
<https://orcid.org/0000-0002-2207-572X>

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carolina R. T. *O espaço público como local a ser ocupado*. Monografia (Graduação em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2014.
- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924.
- \_\_\_\_\_. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, n. 1, 1 maio 1928.
- \_\_\_\_\_. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- BID – Banco Interamericano de Desarrollo; SÃO PAULO (Estado). Programa de recuperação socioambiental da Serra do Mar e do sistema de mosaicos da Mata Atlântica (BR-L1241). São Paulo, 5 out. 2009.
- BLOCO Arquitetos. Casa 711H. 2017. Disponível em: <<http://bloco.arq.br/arquitetura/casa-711h>>. Acesso em: maio 2019.

38 No original: “It is an ethereal project that speaks metaphorically of the passage of life, of existence and of non-existence” (CARLA JUAÇABA, 2019).

- BOGÉA, Marta. Subsolanus. *Projetos*, São Paulo, n. 204.02, dez. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2Xc-wppn>>. Acesso em: maio 2019.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: maio 2019.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 9.985, de 18 de julho de 2000. Regulamenta o art. 225, § 1º, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19985.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19985.htm)>. Acesso em: maio 2019.
- BRITO, Maria Valéria Pascoal Boechat de. *Projeto de urbanização de assentamento precário em área de preservação permanente*. Dissertação (Mestrado em Habitação: Planejamento e Tecnologia). Instituto de Pesquisas Tecnológicas, 2011.
- BROCA, Brito. Blaise Cendrars no Brasil, em 1924. *Letras e Artes: Suplemento Literário de "A Manhã"*, ano 6, n. 248, 4 de maio de 1952, p. 4. Apud AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.
- CARLA Juacaba Studio. Vatican Chapel. Disponível em: <<https://bit.ly/2YXFWBj>>. Acesso em: maio 2019.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência n. 2 realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.
- COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flavio Motta*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010.
- COSTA, Lúcio. (1934). *Vila Monlevade*. In: COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 90-99.
- COUTO, Thiago Segall. Patrimônio modernista em Cataguases: razões de reconhecimento e o véu da crítica. *Arquitextos*, n. 054.04, nov. 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/2HH509K>>. Acesso em: maio 2019.
- DAL CO, Francesco. Pavilhão da Santa Sé. 16ª Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza, 2018. *Projetos*, n. 208.01, abr. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2wONwSt>>. Acesso em: maio 2019.
- DENIS, Ferdinand. *Uma festa brasileira celebrada em Ruão em 1850* seguida de um fragmento do século XVI que trata da teogonia dos antigos povos do Brasil e das poesias em língua tupi de Cristovão Valente / por Ferdinand Denis. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011. (Edições do Senado Federal, v. 150). Disponível em: <[https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/573380/000910490\\_Festa\\_brasileira.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/573380/000910490_Festa_brasileira.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>. Acesso em: maio 2019.
- \_\_\_\_\_. *Uma festa brasileira celebrada em Rouen em 1550*. São Paulo: Usina de Ideias, 2007.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. Sede do Instituto Socioambiental. *Projetos*, n. 191.01, nov. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2WcvSHz>>. Acesso em: maio 2019.
- FREUD, Sigmund. Totem y tabu. In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Tomo II, 4 ed. Madri: Biblioteca Nueva, 1981, p. 1745-1850.
- GREGGIO, Luzia Portinari (Cur.). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: CCBB, 2012.
- GUERRA, Abílio. *Lúcio Costa – modernidade e tradição: montagem discursiva da arquitetura moderna*

- brasileira. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002.
- \_\_\_\_\_. Modernistas na estrada. *Arquiteturismo*, n. 008.02, out. 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/3oTaygz>>. Acesso em: maio 2019.
- HENRIQUES, Gonçalo Castro. Severiano Porto. *Arquitextos*, n. 198.03, nov. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2JM4VDW>>. Acesso em: maio 2019.
- HESPANHA, Sérgio Augusto Menezes. Severiano Porto. *Arquitextos*, n. 105.05, fev. 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2MeDvJ6>>. Acesso em: maio 2019.
- ISA – Instituto Sociambiental. O recado dos #PovosDaFloresta. São Paulo: Instituto Sociambiental, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2UPN8Co>>. Acesso em: maio 2019.
- JÚRI DO CONCURSO. Pavilhão do Brasil na Expo 70. *Acrópole*, São Paulo, n. 361, mai. 1969, p. 13.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Vom Roroima zum Orinoco*. Berlin: Dietrich Reimer, 1917.
- LEITE, Rui Moreira. Modernismo e vanguarda. *Estudos Avançados*, v. 12, n. 33, maio 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/2Wcqzrz>>. Acesso em: maio 2019.
- MAHFUZ, Edson. The importance of being reidy. *Arquitextos*, n. 040.03, set. 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2KbWb9E>>. Acesso em: maio 2019.
- MANGABEIRA, Daniel; COUTINHO, Henrique; SECO, Matheus. Casa 711H. *Projetos*, n. 211.02, jul. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2KHaG5L>>. Acesso em: maio 2019.
- MAUBERTEC. Programa de Recuperação Socioambiental da Serra do Mar. Disponível em: <<https://bit.ly/2EH9hrV>>. Acesso em: maio 2019.
- MEURS, Paul. O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. *Arquitextos*, n. 007.07, dez. 2000. Disponível em: <<https://bit.ly/2MghTvN>>. Acesso em: maio 2019.
- MONTAIGNE, Michel. *Ensaio*. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- MOUTON, Sven. Centro Comunitário Camburi. *Projetos*, n. 217.01, jan. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3oRchMo>>. Acesso em: maio 2019.
- NEVES, Leticia de Oliveira. *Arquitetura bioclimática e a obra de Severiano Porto*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2006.
- NOGUEIRA, Thyago (Cur.). Exposição Claudia Andujar: a luta Yanomami. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 15 de dezembro de 2018 a 7 de abril de 2019 <<https://bit.ly/2ReSckV>>. Acesso em: maio 2019.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- O'LEARY, Fernando; DOMINGUES, Pedro; FARIA, Pedro. Vila Amélia. *Projetos*, n. 211.04, jul. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2IGjXIn>>. Acesso em: maio 2019.
- PENA, Vitor; et al. Fogueira. *Projetos*, n. 209.01, maio 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2HJ3aoY>>. Acesso em: maio 2019.
- PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Constituição da República Federativa do Brasil. Capítulo VIII – Dos índios, Art. 231, § 1. Brasília, Casa Civil, 1988 <<https://bit.ly/2WyrDRV>>. Acesso em: maio 2019.
- QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. *Oscar Niemeyer e Le Corbusier*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007.
- RECAMÁN, Luiz Antônio. *Oscar Niemeyer*. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.
- REZZUTTI, Paulo. Uma festa brasileira. *Blog História Hoje*, Rio de Janeiro, 16 jul. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2WopHSa>>. Acesso em: maio 2019.
- RICUPERO, Rubens et. al. Contra o desmonte da governança socioambiental no Brasil. *Drops*, n. 140.04, maio 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3oSVmIX>>. Acesso em: maio 2019.

- ROCHA, Paulo Mendes da. Pavilhão de Osaka. *Acrópole*, n. 361, mai. 1969, p. 14-17.
- ROSENBAUM, Marcelo et al. Moradas Infantis. *Projetos*, n. 204.01, dez. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2PCRh5t>>. Acesso em: maio 2019.
- ROSSETTI, Eduardo. Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa. *Arquitextos*, n. 068.02, jan. 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2W8Qq3M>>. Acesso em: maio 2019.
- SÃO PAULO (Estado). Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Secretaria Geral Parlamentar. Departamento de Documentação e Informação. Decreto n. 10.251, de 30/8/1977. Cria o Parque Estadual da Serra do Mar e dá providências correlatas. Disponível em: <<https://bit.ly/3gHWwhi>>. Acesso em: maio 2019.
- \_\_\_\_\_. Secretaria da Cultura. Gabinete do Secretário. Resolução n. 40, de 6/6/1985. Acervo ISA. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/EoDoo012.pdf>>. Acesso em: maio 2019.
- SEGRE, Roberto. Pavilhão Humanidade 2012. *Projetos*, n. 138-139.02, jun. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2ECeml9>>. Acesso em: maio 2019.
- SILVA, Rafael Spindler da. O conjunto Pedregulho e algumas relações compositivas. *Arquitextos*, n. 062.06, jul. 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2Wq6EoF>>. Acesso em: maio 2019.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SPERLING, David. Arquitetura como discurso. *Arquitextos*, n. 038.03, jul. 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2EEkoTY>>. Acesso em: maio 2019.
- TAKATORI, Gustavo Pierozzi. Abu Dhabi. *Arquiteturismo*, n. 097.04, abr. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2JHqaah>>. Acesso em: maio 2019.
- TEIXEIRA, Carlos; GANZ, Louise Marie. Amnésias topográficas. *Drops*, n. 009.09, nov. 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/2nEAK2o>>. Acesso em: maio 2019.
- TERRA, Danilo; TERRA, Juliana Assali; TUMA, Pedro. Casa Maracanã. *Projetos*, n. 177.01, set. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2VTFHoR>>. Acesso em: maio 2019.
- TERRA, Danilo; TUMA, Pedro; SAKANO, Fernanda. Casa Vila Matilde. *Projetos*, n. 184.02, abr. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2Kcp6LH>>. Acesso em: maio 2019.
- TORELLY, Luiz Philippe. Filosofia e desigualdade. *Resenhas Online*, n. 177.05, set. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2WhXjjz>>. Acesso em: maio 2019.
- VARELLA, Pedro; PARENTE, Júlio. Cota 10. *Projetos*, n. 176.01, jul. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2J-Qhizd>>. Acesso em: maio 2019.
- WHITELOCK, Jill. Rousseau's Montaigne in Paris. Cambridge University Library Special Collections, Cambridge, 17 ago. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2KbXhSO>>. Acesso em: maio 2019.
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa: entre o empenho e a reserva*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_; BENOIT, Alexandre. Pavilhão do Brasil Expo Dubai 2020. *Projetos*, n. 215.03, nov. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2wtSa8o>>. Acesso em: maio 2019.
- XAVIER, Cristina. Centro Experimental Floresta Ativa. *Projetos*, n. 207.03, mar. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2QypNz3>>. Acesso em: maio 2019.
- ZEIN, Ruth Verde; AMARAL, Izabel. Feira Mundial de Osaka de 1970. *Arqtexto*, n. 16, 2010, p. 108-127. Acesso em: maio 2019.

# Roger Bastide e Sérgio Milliet: sociólogos, críticos e humanistas

[ *Roger Bastide and Sérgio Milliet: sociologists, critics and humanists* ]

Patricia Cecilia Gonsales<sup>1</sup>

Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001.

**RESUMO** • O texto trata dos cruzamentos entre as obras de Sérgio Milliet, o crítico de arte paulistano e integrante do grupo de intelectuais modernistas, e Roger Bastide, docente integrante da Missão Francesa de professores da USP, catedrático em Sociologia. O texto identifica e analisa cruzamentos entre as obras de ambos, além de textos de jornais e artigos de circunstância. Os cruzamentos deixam entrever as concordâncias, discordâncias e abordagens diversas dos dois escritores, tanto no papel de intelectuais e sociólogos, como na crítica literária e na crítica de arte, assim como as visões sobre a brasilidade. • **PALAVRAS-CHAVE** • Brasilidade; literatura;

arte; crítica. • **ABSTRACT** • The text deals with the intersections between the works of Sérgio Milliet, the São Paulo art critic and member of the group of modernist intellectuals, and Roger Bastide, a member of the French Mission of Professors of USP, professor in Sociology. The text identifies and analyzes crosses between the works of both, besides texts of newspapers and articles of circumstance. The crosses reveal the concordances, disagreements and different approaches of the two intellectuals, both in their role as intellectuals and sociologists, as in literary criticism and art criticism, as well as visions about the Brazilian culture. • **KEYWORDS** • Brasility; literature; art; criticism.

Recebido em 22 de outubro de 2019

Aprovado em 22 de julho de 2020

GONSALES, Patricia Cecilia. Roger Bastide e Sérgio Milliet: sociólogos, críticos e humanistas. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 76, p. 201-219, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i176p201-219>

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Ao chegar a São Paulo no início de março de 1938, Roger Bastide encontrou, em meio à efervescência cultural da cidade, um grupo de intelectuais atuantes, ao qual procurou integrar-se desde o primeiro momento. O encontro com Sérgio Milliet deu-se logo nos primeiros dias de estada na nova cidade, por intermédio de Paulo Duarte, cunhado de Sérgio Milliet, que promovia almoços periódicos para o grupo de intelectuais paulistanos no Hotel Términus. Ao longo da estada do mestre francês no Brasil, é possível traçar um diálogo intenso entre Milliet e Bastide por meio dos textos publicados por ambos em jornais, revistas e também textos de circunstância.

Sérgio Milliet formou-se em Ciências Econômicas e Sociais em Genebra, no início da década de 1920. No entanto, seus trabalhos propriamente sociológicos se limitaram ao período em que integrou a equipe de Mário de Andrade no Departamento de Cultura do Município de São Paulo, durante os anos de 1934 a 1938. Sérgio Milliet dedicou-se ao mundo das artes como crítico, diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, entre outras atividades ligadas ao tema. Roger Bastide, formado em Filosofia pela Universidade de Bordeaux em 1920, também publicava críticas literárias e de arte, sendo as literárias mais frequentes.

Certa vez, Roger Bastide declarou que, embora tivesse sido muito bem recebido pelos intelectuais quando chegou a São Paulo, era notório um clima de desconfiança em relação aos professores estrangeiros que vinham lecionar na então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL). Bastide (1987, p. 187) observou que a razão da desconfiança estava no fato de que todos eram muito nacionalistas. A desconfiança em relação ao mestre francês pode ser notada a partir dos comentários que Milliet fez sobre os trabalhos do mestre francês. Bastide conquistou a confiança e a simpatia de Milliet ao longo do tempo. Se em um primeiro momento Milliet (1981c, p. 166) enxergava Bastide como outros pesquisadores estrangeiros “tediosos e nostálgicos” de sua terra natal. À medida que escreveu e comentou sobre a obra de Bastide, demonstrou reconhecimento pelo seu sentimento de amizade e seu esforço de simpatia em relação ao Brasil.

Assim como Bastide, Sérgio Milliet também era professor, com uma atuação mais acentuada na Escola Paulista de Sociologia e Política, onde ocupava cargos na administração da instituição e realizava conferências sobre arte e sociologia com frequência. Ambos eram críticos de arte e literatura, sendo que, em se tratando

de Bastide, a crítica de arte era menos frequente. Sérgio Milliet usava sua coluna no jornal *Diário de Notícias* para comentar a vida cultural paulistana em suas variadas vertentes e a usava também para denunciar as desigualdades, em especial o preconceito de cor, a politização da cultura popular brasileira e outras mazelas da época. Bastide também se utilizava de sua coluna, entre outras coisas, para fortalecer as ligações entre a sua terra natal, a França, com o Brasil. Se por um lado, em 1955, a atuação de Bastide junto às entidades de apoio à população negra paulistana lhe rendeu o convite para participar do inquérito promovido pela Organização das Nações Unidas (ONU) sobre o preconceito de cor em São Paulo, nesse mesmo ano, Sérgio Milliet recebeu o título de Especialista em Atividades Culturais concedido pela mesma instituição. Roger Bastide não pôde assumir o trabalho de retratar a situação do negro em São Paulo sozinho. Àquela altura já se dividia entre compromissos acadêmicos em Paris e os compromissos com a FFCL. Dessa forma, dividiu o trabalho com seu futuro sucessor na cátedra de Sociologia, Florestan Fernandes. Juntos publicaram o livro *Relações raciais entre brancos e negros em São Paulo*. Já Milliet ironizou o título de “especialista”, dizendo que tinha o costume de “meter o nariz” em terrenos alheios e que dali por diante poderia fazê-lo se valendo do título de especialista concedido pela ONU, evitando, assim, cair no ridículo (MILLIET, 1981f, p. 34).

Este texto pretende analisar os contatos e distanciamentos desses dois intelectuais localizando-os tanto na crítica literária, na crítica de arte, como na questão da brasilidade. Ao longo do texto ficará evidente que os pensamentos de ambos são guiados por um humanismo preocupado com a apreensão e compreensão profunda da realidade social. Bastide definia Milliet como um humanista, da mesma forma que Milliet também destacava o humanismo de Bastide em diversas oportunidades, como veremos a seguir.

## DOIS SOCIÓLOGOS

Tanto a ciência como a arte estiveram presentes em vários momentos na relação de amizade dos dois intelectuais. Nos comentários que fez sobre os trabalhos sociológicos de Milliet, Bastide (1972, p. 32) escrevia que o sociólogo brasileiro sabia colocar sua intuição de poeta descobridor no coração de sua lógica mais rigorosa para alcançar o escondido no que estava aparente e desmistificar o real, derrubando edifícios de ilusão. Mais adiante no texto, o sociólogo francês escreve que a sociologia foi para Milliet como uma escola de iniciação, o que fez com que passasse da revolta sentimental à maturidade intelectual, concluindo: “se o retorno à crítica literária e artística o salvou da esterilidade da ciência analítica, seu contato com a ciência lhe ensinou a arte da desmistificação através da descoberta do oculto” (BASTIDE, 1972, p. 34). Sérgio Milliet havia descrito seu percurso da ciência para a arte em um artigo que publicou em sua coluna no jornal *Diário de Notícias*, quando descreveu os desalentos com a Primeira Guerra Mundial, período vivido em companhia de seus amigos europeus, e a escolha difícil entre Gide e Marx, tendo ele decidido adotar este último e, desiludido com a “aventura comunista”, entregou-se aos estudos sociológicos. No entanto, foi nas artes que evitou a esterilidade:

Aos poucos fui descobrir nessa “ciência” um vazio relativista perigoso, uma satisfação um pouco infantil ante a desmontagem minuciosa e por assim dizer gratuita do “fato social”, uma incrível incapacidade psicológica e a ausência total de uma ética, afastada sob o pretexto de não ter a ciência nada a ver com a moral. Como se se devesse colocar em pé de igualdade a equação homem-sociedade e a equação física-matemática ou química ou química-astronomia. Felizmente, para me salvar do naufrágio na suficiência científica, tive sempre a compreensão da arte e da literatura. (MILLIET, 1981d, p. 238).

Talvez, mesmo que no sentido inverso, a busca pela compreensão da sociedade a partir da arte e da literatura tenha salvado Roger Bastide do que Milliet (MILLIET, 1981d, p. 238) chamou de “esterilidade científica”. No discurso que Milliet proferiu na cerimônia de outorga do título de *honoris causa* a Bastide, o crítico destacou a importância do pensamento humanista do mestre francês que “injeta o oxigênio de interpretação filosófica na aridez do sociologismo objetivo. Porque repõe o homem em seu lugar acima da máquina e da estatística [...]. Porque nos enriquece em um momento em que nos vemos arriscados à prisão pelos dilemas suicidas” (MILLIET, 1981e, p. 115).

Analisando as declarações de Bastide e de Milliet, é possível encontrar uma sinergia em torno do pensamento sociológico de ambos. Enquanto o sociólogo francês diz que o brasileiro soube “colocar sua intuição de poeta no coração de sua lógica” (BASTIDE, 1972, p. 32), evidenciando aí um viés humanista na interpretação dos fatos sociológicos do crítico, Milliet destaca o humanismo do mestre francês na análise sociológica ao destacar a interpretação filosófica de Bastide em meio à aridez do sociologismo e à recondução do homem acima da máquina e da estatística.

A obra sociológica de Milliet reteve a atenção de Bastide desde os primeiros momentos no Brasil. No ano seguinte à sua chegada, em 1938, publicou três textos na *Revue Internationale de Sociologie*. Em um desses artigos, Bastide analisou um trabalho sociológico de Milliet e ressaltou a qualidade das análises do crítico. Mais tarde, teceu elogios ao livro publicado por Sérgio Milliet em 1938, *Roteiros do café*, elevando essa obra a um dos livros clássicos sobre o Brasil daquela época. Em um texto em homenagem a Milliet, o mestre francês lamenta que ele tenha abandonado os estudos sociológicos para dedicar-se à sua paixão pela arte e pela literatura. Reconheceu a precisão e a objetividade científica como qualidades nos estudos de Milliet, que, segundo Bastide, poderiam tê-lo levado à condição de “Gilberto Freyre do sul do Brasil” (BASTIDE, 1972, p. 32) ou o contra-Freyre do Brasil. Isso porque, de acordo com Mota (1996, p. 8), “Milliet tinha um olhar mais moderno e menos tropical sobre nossas coisas, um antídoto ao lusotropicalismo de Freyre”.

Sérgio Milliet também estava atento à produção sociológica de Bastide. Atributos como clareza e precisão dos conceitos são constantes nas análises de Milliet sobre as obras de Bastide. Milliet (1981e, p. 114) destacou a importância dos estudos publicados pelo mestre francês como “importantes novidades do ponto de vista crítico e penetração da análise”. Em seguida, destacou o excesso de benevolência nos trabalhos de Bastide sobre o Brasil, explicada tão somente pelo excesso de amizade do mestre francês para com o povo brasileiro.

A compreensão da cultura brasileira impôs desafios à “mentalidade cartesiana”<sup>2</sup> do mestre francês. Em alguns momentos de sua produção crítica, Bastide escrevia textos dialógicos, os quais permitiam ao leitor entrever o processo de reflexão e de compreensão que estava atravessando até que pudesse concluir sobre o objeto ou a obra que estava analisando (AMARAL, 2010, p. 244). Dentre esses textos dialógicos, Bastide publicou dois deles que tratam de mais um capítulo das suas ligações com Milliet. O primeiro texto, “A propósito da poesia como método sociológico: primeira conversa com o crítico”, foi publicado em 8 de fevereiro de 1946 no *Diário de S. Paulo*, dedicado a Sérgio Milliet<sup>3</sup>, e o segundo, “Sobre a poesia e a expressão sociológica: segunda conversa com o crítico”, foi publicado em 22 de fevereiro de 1946 no mesmo jornal. Nos dois textos, Roger Bastide defende o uso do que chama de intuição poética como forma de apreensão da realidade sociológica. Poderíamos traduzir como sendo uma dose de humanismo na análise e interpretação sociológica o elemento que destacamos mais acima como central que ambos reconheciam e destacavam nas análises sociológicas das obras um do outro. Os textos refletem a busca do mestre francês em encontrar meios de apreensão dos significados mais profundos da diversidade cultural brasileira, mais especificamente sobre a presença de traços culturais afro-brasileiros, tema que vinha pesquisando desde 1945 e a partir do qual, mais tarde, Bastide escreveu a tese de doutoramento que apresentou em Paris na década de 1950.

No formato dialógico, o primeiro texto é dividido entre “O crítico” – talvez Sérgio Milliet, uma vez que o texto foi dedicado a ele – e “Eu” – que seria Roger Bastide. No primeiro texto, “O crítico” inicia a conversa demonstrando descontentamento com os últimos livros de Bastide – uma evidente autocrítica a qual o mestre francês já havia feito em uma obra anterior, *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (BASTIDE, 1945). Bastide, o “Eu” do diálogo, inicia a defesa da ideia de utilizar o que ele chama de *intuição poética* como forma de viver a experiência social. “O crítico” concorda parcialmente com os argumentos de Bastide, não sem adverti-lo de que o uso da intuição poética como forma de apreensão do social poderia ser aceitável desde que o método aparecesse apenas na etapa de preparação da pesquisa e que desapareceria no resultado final. Ao que parece, a advertência do crítico revela uma aparente mediação. Em um artigo publicado em 1943, Milliet parece discordar do uso da poética, cheia de imaginação e sensibilidade, como forma de conhecimento dos processos sociais, em especial os históricos-sociais. Afirma que para a apreensão desses processos sociais, a rota a seguir seria mesmo a da ciência (MILLIET, 1981a, p. 219). No entanto, mais à frente no mesmo artigo, Milliet indica que o problema da sociologia é a importância demasiada que atribui à ideia em detrimento do esclarecimento dos fatos e a tendência de construir sistemas lógicos de explicação que se antagonizam com a não lógica da vida social. Ao final, afirma que as explicações sociológicas deveriam se submeter a uma ética e a uma política. Caso contrário, seria como a arte pela arte, para então concluir com ironia: “nesse caso, por que não jogar xadrez ou escrever poesias?” (MILLIET, 1981a, p. 225).

---

2 Conforme ele mesmo se auto definiu na apresentação de sua obra *Estudos afro-brasileiros* (BASTIDE, 1983), publicada em português em 1983 pela Editora Perspectiva.

3 Conforme o livro *Roger Bastide*, publicado em 1983 pela Editora Ática, cuja organização ficou a cargo de Maria Isaura Pereira de Queiroz e a coordenação, a cargo de Florestan Fernandes.

Para Milliet, as explicações do social deveriam ser submetidas à ética e à política porque o cientista não consegue se desumanizar para atingir uma objetividade total. Essa afirmação é fundamentada nas teorias do conhecimento de Mannheim. Milliet (1981a, p. 246) adverte para a necessidade de o cientista compreender a relatividade da atitude científica para então concluir: “A imparcialidade absoluta nas ciências do homem é uma utopia, uma pretensão imodesta, pueril, que vamos abandonando na medida em que aumenta o nosso conhecimento das coisas sociais e o penetramos mais a fundo”. Talvez esse seja um espaço deixado por Milliet para o uso da sensibilidade (ou do que Bastide chamou de intuição poética) para a compreensão da vida social.

Ao mestre francês, interessava uma apreensão mais profunda da realidade e dos movimentos sociais, por isso se pode compreender esses dois textos como uma explicação de um método menos ortodoxo ou, quem sabe, uma justificativa de Bastide para o uso da intuição poética no processo de apreensão e análise dos objetos por ele estudados. Milliet parece mais uma vez concordar com a abordagem humanística. Em um texto publicado em sua coluna alguns anos antes, 1942, escreve:

Devemos, em verdade, cultivar com carinho essa ciência nova da sociologia, tão cheia de revelações admiráveis. Mas cabe-nos cultivá-la com o intuito de permitir soluções e teorias construtivas e não esterilmente como acadêmicos de um novo tipo, mais interessados no espetáculo dos processos que no objetivo de um fim moral. Permaneçamos humanos. (MILLIET, 1981a, p. 39).

A narrativa que deveria ser construída a partir da percepção da realidade sociológica por meio da intuição poética defendida por Bastide nos textos em análise é abordada no texto “Segunda conversa com o crítico”, que se apresenta no mesmo formato dialógico do primeiro. Bastide justifica o uso da poética como meio de expressão mais apropriado para exprimir de maneira mais fiel os elementos estéticos da vida social. Finaliza o texto concluindo que:

A sociologia é exatamente aquele edifício de relações racionais do qual o senhor falava, um conjunto de conceitos e de leis, de pesquisas causais e de definições objetivas. Mas uma linha melódica deve cercar esse conjunto para dar a impressão do que existe em toda a sociedade de vida, de harmonia, ou mesmo de notas falsas, enfim, de vida criadora, de sua organização em movimento, de seu equilíbrio no decorrer dos tempos. (BASTIDE, 1983b, p. 86-87).

Essa linha melódica de que Bastide fala no artigo foi traçada pelo mestre francês no livro *Imagens do Nordeste místico em branco em preto*, seu relato de viagem publicado alguns anos antes dos artigos comentados, em 1945. No texto de apresentação da obra, Bastide reconheceu a hesitação entre o lirismo<sup>4</sup> e a ciência, colocando em dúvida qual dos dois havia permanecido em sua obra. A declaração não passou

---

4 Aqui Bastide se refere a uma escrita mais sentimental, lírica, que o permite transparecer no texto as impressões captadas pela sua própria sensibilidade, abandonando, mesmo que por alguns momentos apenas, a escrita objetiva, sempre requerida pelos textos científicos.

despercebida de Milliet (1981c, p. 166), que logo no início do texto em que comentou a obra do mestre francês escreveu: “Essa participação inteligente e sentimental de um intelectual estrangeiro em nossa vida [...]”. Alguns parágrafos depois, Milliet parece ter apreendido essa linha melódica mencionada por Bastide. O crítico sentencia que, na hesitação inicial entre poesia e ciência, o imperativo científico venceu. Milliet (1981c, p. 167) observou que o lirismo aparecia nos textos de Bastide a cada mudança de ambiente, concluindo que foi isso “que lhe proporcionou essa sensação de ficar a cavaleiro da arte e da ciência”.

Em um primeiro momento, pode-se imaginar que Bastide tenha flertado com a irracionalidade, com “a sensação de ter ficado a cavaleiro da arte”, como disse Milliet (1981, p. 167), ao se deparar com aspectos culturais tão diversos dos seus. Alguns anos mais tarde, ao descrever as impressões dos franceses sobre o Brasil, Bastide (1957, p. 159-194) lembrou que o país era uma terra ainda bastante jovem, miscigenada, que soube receber as diversas culturas imigrantes e que, para o francês, se construía como um mundo novo, como uma tela em branco, ainda livre dos rigores dos séculos da civilização europeia. Esse diário de viagens foi um contato vivo com as tradições mais genuínas do interior do Brasil. Provavelmente não foi possível ao mestre francês deixar de transparecer o encanto, um certo flerte com o irracional, que ele materializou em notas líricas, em meio à aridez da linguagem científica, sempre objetiva, descritiva e analítica, construída por uma via racional, que por si só não permitiria ao mestre francês expressar os movimentos da vida, do humano em toda sociedade.

Sérgio Milliet registrou esse movimento de aprofundamento da apreensão da vida social nas páginas do seu *Diário crítico*. Esse registro pode ser encontrado no artigo que publicou no final de 1947, quando respondia a um leitor sobre sua passagem da abordagem marxista para a abordagem das teorias do conhecimento de Manheim (MILLIET, 1981d, p. 247). Milliet fala do “imponderável humano”, um lado obscuro, que lembrava à sociologia a necessidade de considerá-lo como determinante para a compreensão das sociedades, sem que se construíssem modelos fechados, baseados em fórmulas que nem sempre traduziam realidades diversas. Essa era uma crítica bastante presente em Milliet e em Bastide acerca da sociologia.

Para Roger Bastide, a sociologia, ou, em terreno mais amplo, as ciências humanas, já que o mestre francês era essencialmente transdisciplinar, a ciência foi também um meio de investigar as interações do indivíduo com a sociedade e vice-versa. Ou, como declarou Maria Isaura Pereira de Queiroz (1983, p. 70): “encontramos Bastide no vértice das diferenças, desdenhando o idêntico, pois era através das diferenças que descobriria, para além do terreno de uma sociologia religiosa e plenamente no terreno da sociologia do conhecimento, a importância e o valor das reciprocidades entre indivíduo e sociedade”. Já para Milliet, a sociologia permitiu, como escreveu Lisbeth Rebollo Gonçalves (1992, p. 149), “apreender os processos e circunstanciar as situações, evitar afirmações definitivas, abolir os dogmatismos, perceber claramente o papel ‘político’ do intelectual, a necessidade de seu envolvimento com uma ética”. Essa passagem pela sociologia foi para Milliet, acima de tudo, um momento de amadurecimento intelectual. A maturidade intelectual alcançada por ele por meio dos estudos sociológicos foi útil na sua atividade de crítico literário e artístico, como será visto adiante.

## SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA

No campo da literatura, o diálogo entre os dois pode ser acompanhado nos textos publicados por Bastide e por Milliet em jornais de São Paulo. Ao analisar a crítica literária de Sérgio Milliet, Lisbeth Rebollo Gonçalves evidencia as preocupações de Milliet em estabelecer uma conversa com seus leitores, buscando, ao longo do texto, apresentar elementos para que os leitores refletissem e chegassem a suas próprias conclusões, evitando, assim, o julgamento da obra analisada. A autora observa ainda que a forma de diário de crítica abre espaço para o relativismo, o que desobrigava Milliet a concluir, mas apenas registrar uma reflexão em processo. Dessa forma, “admitindo o relativismo dos valores, não pode estabelecer ou aceitar o julgamento como tarefa crítica. Afirma, a todo tempo, não pretender julgar, mas sim liberar sua própria expressão e a do público leitor” (GONÇALVES, 1992, p. 131). Lisbeth Rebollo Gonçalves (1992, p. 130) observa, ainda, que o problema geral que Sérgio Milliet buscou enfrentar em sua crítica tinha um fundo ético: a necessidade de o homem reumanizar-se.

Outro ponto característico da crítica de Milliet era o ceticismo. Ele acreditava ser fundamental para o exercício da crítica a capacidade de penetração, de entendimento do crítico, e ser, acima de tudo, um cético. Para ele, o crítico: “Parte a procura da verdade, na melhor das hipóteses, mas o encontro de mil verdades diferentes e a compreensão delas o levam a tentar apenas a descoberta de uma verdade própria. Daí o fato de os melhores críticos serem aqueles que se contam e se exploram a si mesmos através das obras alheias” (MILLIET, 1981a, p. 32). Para Milliet, a dúvida era o ponto de apoio de qualquer afirmação (GONÇALVES, 2001, p. 136).

Nas páginas do seu diário crítico, são numerosas as citações que Milliet faz de Bastide no período de 1940 até 1953. A grande maioria dessas citações são em função da temática do negro. Ao reunir esses textos é possível notar que o livro publicado por Bastide em 1943, *Poesia afro-brasileira*, produziu impactos em Milliet. Nesse livro, o autor ocupou-se de localizar os escritores negros desde o Arcadismo, passando pelo Romantismo, até o Modernismo, destacando a poesia simbolista de Cruz e Souza; o objetivo do mestre francês era investigar os traços afro-brasileiros na literatura brasileira.

Na crítica que Milliet (1981a, p. 306) publicou sobre esse livro em dezembro de 1943, destacou a penetração imparcial de Bastide, que lhe permitiu discernir os aspectos cruciais de produção artística brasileira, salientando que o mestre francês chegou a grandes sínteses e ao estabelecimento de ligações que nem sempre eram facilmente perceptíveis com obras de outras terras. Milliet destacou também que o desinteresse de Bastide nas lutas literárias brasileiras trazia a independência necessária para “discernir aspectos curiais de nossa produção, mas também chegar às grandes sínteses”. Milliet observou ainda que o interesse de Bastide era a vida social a partir do estudo do negro no Brasil sob o ponto de vista literário, o que, para Milliet, era a grande novidade que a obra trazia. O crítico fez um apreciação detida sobre os estilos literários analisados pelo mestre francês, incluindo os comentários sobre quatro estudos da obra dedicados ao poeta simbolista Cruz e Souza. Em sua crítica, Milliet elogiou tais estudos, classificando-os como magistrais, para em seguida lembrar que o Simbolismo, estilo literário ao qual Cruz e Souza se dedicou, não alcançou

destaque no cenário literário brasileiro<sup>5</sup>. Ao final da crítica, Milliet (1981a, p. 310) classifica o estudo como “extremamente vivo, sedutor, sutil” para então concluir seus comentários acerca da obra afirmando que os negros e mulatos brasileiros deram um tom original à literatura brasileira. Desde então, Milliet recorreu à obra do mestre francês em vários momentos para embasar seus comentários críticos acerca da presença do negro na cultura brasileira.

Para além das obras de Roger Bastide sobre literatura, mas com um enfoque sociológico, há as críticas a obras literárias e sociológicas que Bastide publicou com regularidade não só na imprensa brasileira, mas também na imprensa francesa. Em uma breve análise sobre a crítica literária de Roger Bastide, não só Milliet, mas outros críticos, como Antonio Candido, alertaram o mestre francês para o aspecto indulgente dos comentários de Bastide sobre as obras que analisava. Segundo Antonio Candido, a crítica de Bastide visava muito mais à verificação do que à avaliação. Para Bastide, não importava se o texto era bom ou ruim, “é que para ele, crítico, mas sobretudo sociólogo, o texto é um feixe de significados e de sinais que, se forem válidos, justificam o interesse” (CANDIDO, 1997, p. 13). Glória Carneiro do Amaral (2010, p. 244), que analisou a crítica de Bastide, acrescenta que “a perspectiva da crítica bastidiana mantém-se praticamente em uma nota só: a busca de sua especificidade”. Essa síntese justifica a constatação de que para Bastide a literatura era uma via de apreensão do meio social. A autora observa ainda que o mestre francês publicava vários artigos seguidos sobre determinado assunto para depois não voltar mais ao tema e, por fim, tal qual Lisbeth Rebollo verificou na crítica de Milliet, observa também que o tom das críticas de Bastide traz a impressão de que os textos que ele escrevia refletiam o processo de compreensão dele sobre o objeto analisado.

As obras literárias de Milliet não passaram despercebidas pelo mestre francês. O crítico foi incluído no “bouquet de poetas” do livro *Poetas do Brasil* escrito por Roger Bastide e publicado em 1945. Bastide (1997, p. 71-73) elogia a obra, que, segundo ele, traz uma poesia feita de simplicidade, despojada de artifícios. Em 1942, Sérgio Milliet publica o romance *Dois cartas no meu destino*, o qual Bastide comentou no *Diário de S. Paulo* no ano seguinte. Bastide faz uma análise cuidadosa do livro observando que Milliet explora, por meio do personagem central do romance, a alma do intelectual para, em seguida, classificar o romance de Milliet como um romance urbano, questionando se esse não seria o tipo de romance intelectual.

A coletânea de críticas reunidas nos volumes do *Diário crítico de Sérgio Milliet* também foram objeto de análise de Roger Bastide. No artigo publicado no *Diário de S. Paulo* em agosto de 1944, Bastide ([1944a] 2010a) tece comentários sobre o primeiro volume que havia sido recém-lançado, comparando o diário de Milliet com o diário

---

5 Nesse caso, é preciso lembrar que o Simbolismo, na época de Milliet, era compreendido como um movimento estético de “exportação”. O próprio Bastide, que iria combater esse julgamento corrente na época de que o Simbolismo não encontrava homologias com as questões da época, chamou a atenção para a biografia dos principais autores simbolistas, apontando-os como militantes republicanos e abolicionistas, mas, muito prudentemente, indicou a separação entre homens e poetas, afirmando que a militância era dos homens e que por isso não aparecia na obra dos poetas – “o homem pode ser participante sem que sua poesia seja participante” (BASTIDE, 1/II/1953).

de Montaigne, lembrando que ambos usaram os livros para se enriquecerem, se aprofundarem e meditarem sobre o homem de sua época. A diferença, segundo Bastide, foi que, enquanto Montaigne partiu da literatura da Antiguidade, Milliet partiu de obras de seu tempo. Conclui que, enquanto Montaigne fundou o humanismo clássico, Milliet estava elaborando o humanismo moderno. Três anos mais tarde, Bastide publicou outra crítica, dessa vez ao *Diário crítico* volume IV, em que analisou a crítica de Sérgio Milliet. Inicialmente enumerou tipos de crítica, porém, sem conseguir encaixar a de Milliet em algum modelo, define a crítica millietiana como um coquetel de métodos. Ao final, Bastide faz uma provocação questionando se Milliet não teria inaugurado um outro método de crítica, usando o caminho da persuasão.

No entanto, não existiram apenas elogios e admirações mútuas entre os dois. Houve críticas também. Uma delas era em torno da crítica sociológica. Bastide, em um momento de mau-humor (como ele mesmo reconheceu), alertou para a necessidade do fim da crítica sociológica, sendo criticado por Milliet (1981b, p. 282), que disse que, na ausência da crítica sociológica, o caminho seria o julgamento pela estética pura, que também era produto da sociedade. A crítica sociológica coloca em jogo não só os aspectos formais da obra, como analisa a obra e o artista a partir de uma perspectiva sociológica e histórica. Em sua resposta, Bastide viu malícia no comentário de Milliet e afirmou que seu mau-humor se justificava pelo aparecimento de pseudossociólogos que diziam se utilizar do método sociológico para fazerem suas críticas sem apresentar nenhuma análise nova sobre determinado objeto. Ao afirmar que a sociologia era uma ciência difícil, assim como o exercício da crítica, recomendou que Milliet, conhecendo ambas, deveria juntar-se a ele no protesto. Ao que foi possível apurar, a polêmica não teve outros desdobramentos.

Em texto publicado alguns anos à frente, Roger Bastide ([1953] 2010e) esclareceu melhor seu entendimento sobre a importância da literatura para a cultura brasileira: “A literatura não é senão um meio ou um ponto de vista através do qual o escritor julga sua época e tenta não só descobrir a ‘alma brasileira’, mas ainda dar-lhe um ideal”. No mesmo texto, afirma que a crítica literária brasileira se distingue de outros tipos de crítica literária: “O que me parece de fato caracterizar a crítica brasileira é o fato de ser ao mesmo tempo uma crítica da forma, das ideias e da sociedade” (BASTIDE, [1953] 2010e). Essas afirmações sobre os autores tentarem dar um ideal à cultura brasileira e os críticos procurarem sempre caracterizar e criticar não só as formas e as ideias, mas também a sociedade, dão a dimensão do peso da atividade literária e da crítica no Brasil daqueles tempos. Dão a dimensão, também, da importância que a literatura e a crítica tiveram no processo de compressão da cultura brasileira que Bastide percorreu ao longo de sua estada em São Paulo – sempre acompanhado de seu amigo Milliet.

### **“A SÉRGIO MILLIET, SOCIÓLOGO E CRÍTICO DE ARTE, ESTE PEQUENO LIVRO DE ESTÉTICA SOCIOLÓGICA”**

O “pequeno livro de estética sociológica” que Roger Bastide dedicou a Sérgio Milliet foi a transcrição de um curso de Estética Sociológica que o professor francês ministrou aos seus alunos da FFCL no início da década de 1940. Os textos escritos por Bastide

em francês foram traduzidos por Gilda de Melo e Souza e publicados em 1945. O livro *Arte e sociedade* (BASTIDE, 1971) busca investigar a existência de uma estética sociológica, procurando compreender a arte como um produto da sociedade e, por outro lado, a arte que molda a sociedade. Para isso, Bastide recorre a filósofos, críticos de arte, sociólogos e pensadores de diversas correntes europeias para levar a cabo sua investigação. Dialoga com pensadores como Dubos, Mme de Staël, Auguste Comte, Tarde, Durkheim, Ruskin, Taine, Marx, Lukács e chega a Lalo, de quem toma de empréstimo a noção de sentidos estéticos e anestéticos para seguir sua investigação.

Bastide analisa as origens das belas-artes, indo ao mundo primitivo, passando pelas diversas épocas até chegar à sua contemporânea. Localiza a arte e os movimentos sociais ao longo dos anos. Analisa também os diversos grupos sociais, as associações de classe, mulheres, crianças, jovens, idosos, burgueses, camponeses, aristocratas. Faz um panorama em certa medida detalhado desses vários elementos que compõem a sociedade e que também estão relacionados à arte. Ao final, Bastide comprova a função comunicativa da arte e conclui, dentre outras coisas, que a arte é de fato um produto da sociedade, mas, em certa medida, a arte também molda a sociedade.

Sérgio Milliet concorda com as afirmações de Bastide na crítica que publicou no *Diário de Notícias* da obra do mestre francês fazendo uma pequena ressalva:

A resposta à pergunta colocada no início seria que, se em suas origens a arte nada mais é do que uma expressão-comunicação, em civilizações mais chegadas à nossa, ela pode independe dos demais fatos sociais e até dar-lhes uma diretriz. É mais ou menos o que pensa o prof. Bastide ao fechar seu livro com esta frase: “se em certa medida a arte é produto da sociedade, numa larga medida a sociedade também se modela sobre a arte”. Invertendo-se os adjetivos, dizendo-se “larga” onde se diz “certa”, e vice-versa, eu faria igualmente minha essa conclusão. (MILLIET, 1945).

No texto, Milliet discute e eventualmente discorda de algumas posições assumidas pelo mestre francês ao longo de sua obra. No entanto, o faz demonstrando satisfação em discutir um assunto que, segundo ele, era tão pouco discutido por ser entendido como secundário em face a outros problemas que ocupavam as preocupações de estudiosos, sobretudo os sociólogos. Para finalizar o texto, Milliet usa a expressão “O pequeno volume de Roger Bastide”, que pode remeter à dedicatória que o mestre francês fez para ele, para então concluir: “Pois a função mais profícua do professor é ensinar a pensar. Expor com limpidez, exemplificar com dados claros e provocar a curiosidade e a dúvida a fim de forçar o aluno a penetrar efetivamente o problema proposto. É o que faz Roger Bastide em ‘Arte e Sociedade’” (MILLIET, 1945).

A função social de comunicar atribuída à arte por Bastide em sua obra era uma preocupação central de Sérgio Milliet. O crítico acreditava que o caos daquele tempo refletia em uma arte igualmente caótica que havia perdido a capacidade de se comunicar com o público. A preocupação de Milliet em compreender e analisar o divórcio da arte com o público foi o tema de uma obra publicada em 1942, com o nome de “Marginalidade da pintura moderna” e republicado, junto com outros artigos sobre arte, no livro *Pintura quase sempre*, em 1944. Sérgio Milliet parte dos princípios de contatos culturais no espaço, desenvolvidos pela sociologia americana, para deslocar a

discussão do espaço para o tempo. A partir desse deslocamento, Milliet parte da arte do Egito até o surrealismo analisando os movimentos sociais (mais ou menos homogêneos) e a produção artística desses momentos e identifica que, em períodos de transição de um período para outro, ocorre o aparecimento da arte marginal. Roger Bastide também localiza esse momento ao analisar o artista como indivíduo e como sujeito social que reage às coerções sociais e ao mesmo tempo traz os valores sociais, a educação e os elementos que qualquer indivíduo incorpora a partir da vida em sociedade.

No entanto, os propósitos de Milliet são outros. O crítico argumenta que o artista é dotado de uma sensibilidade aguçada, mais do que a de outros homens, que em momentos de transição capta as linhas gerais que nortearão os tempos vindouros, e sua arte passa a refletir essas sensações. No entanto, o público, imerso no caos da transição, nem sempre compreende essa antecipação dos novos tempos que o artista revela em suas obras e passa a rejeitar a obra e o artista, jogando-o na marginalidade. O conceito de “homem marginal” é tomado de empréstimo por Milliet de Stonequist e Robert Park (GONÇALVES, 1992, p. 121) justamente para definir o artista que pressente os novos tempos, se desconecta dos tempos em que vive, mas apenas antevê os tempos vindouros. O caos vivido e a rejeição sofrida refletem na arte que esse artista produz. Para indicar melhor o tom e o conteúdo do texto de Milliet, na descrição do “caminho da decadência” já no século XX, ele escreve:

Que se perdeu nesse contato entre a civilização cristã moribunda e a cultura em gestação que não sabemos ainda exatamente como será? Perdemos as regras da vida, a moral, a confiança em nós, a certeza da eficiência de nossas soluções. Que veio substituir isso tudo? A consciência da contradição entre a nossa moral e a realidade do mundo, a evidência da hipocrisia da regra do jogo, o ceticismo e o cinismo. À margem das duas culturas, observando o panorama da confusão, percebendo-o, mas ao mesmo tempo incapazes de alterar a marcha do terrível processo desintegrador e integrador, os homens marginais se desligam dia a dia mais de sua sociedade. Mesmo porque essa sociedade os rejeita e a nova sociedade em formação não lhes aceita a clarividência que se recusa à fé cega numa verdade definitiva qualquer. (MILLIET, 1944, p. 17).

Em seu texto, Milliet reproduz um artigo que havia publicado em um jornal carioca como um complemento ao seu pensamento, do qual vale a pena a reprodução parcial que sintetiza alguns dos principais argumentos de Milliet e que produzem conexões com textos sobre artes publicados por Bastide:

Arte que não seja instrumento de comunicação, arte que não possa transmitir emoções e criar estados de alma coletivos, ou, pelo menos, compartilhados por número suficiente de pessoas, não tem razão de existência. Arte pura, no sentido parnasiano de expressão, de jogo habilidoso, de quebra-cabeça, ou no sentido mais comum desde o simbolismo e o impressionismo, de expressão privilegiada, algo acima da “mêlée”, quase caráter de classe, intelectualismo, cientismo, psicologismo, senha para as elites, só tem hoje o interesse de uma anomalia brilhante, de uma aposta ousada, de um desafio à coletividade, de uma “réussite” inumana, pretensiosa, absurda. (MILLIET, 1944, p. 154).

A transmissão de emoções e a criação de estados de alma coletivos mencionados por Milliet também foram mais bem explicadas por Bastide – que as chamou de “emoção artística” – e exemplificam o momento da comunicação do artista com o público:

Diante dum belo espetáculo, duma paisagem grandiosa, nosso gozo interior é tão intenso, que não o podemos guardar apenas para nós, temos necessidade de compartilhá-lo, de comunicá-lo aos outros, de senti-lo comum. [...] Por isso mesmo a emoção estética é criadora da solidariedade social. [...] O que é verdadeiro para a emoção estética também o é para a emoção artística, isto é, a emoção que uma obra de arte provoca em nós. Esta compõe-se de dois elementos de solidariedade: o que nos une ao artista e o que nos une aos outros seres imaginários inventados pelo este último. (BASTIDE, 1971, p. 17).

Durante as conferências do II Salão de Maio, em 1938, Roger Bastide (1938a) pronunciou uma conferência que chamou de “Pintura mística”. Na conferência, o mestre francês procurava demonstrar a significação metafísica da arte. Ao longo da conferência, Bastide analisou alguns movimentos estéticos do ponto de vista místico, afirmando que a obra de arte deveria comunicar por meio da expressão de unidade, traduzida pelo equilíbrio na composição geométrica e harmoniosa no emprego das cores. O que chama a atenção é que Bastide, assim como Milliet, criticou as técnicas do impressionismo:

Essa escola, com efeito, deseja apreender não a substância, mas o acidente, não o eterno, mas o instante, e o instante no que ele tem de mais fugidivo, na fuga do tempo. [...] Cabe ao olho realizar a posteriori a síntese, reconstruir o conjunto com os elementos dispersos sobre a tela. É, portanto, o triunfo da multiplicidade sobre a unidade, da divisão sobre a amizade fundamental. (BASTIDE, 1938a, p. 54).

Milliet justifica a arte pela arte dos artistas marginais e delimita o lugar do artista no cenário artístico do pós-guerra:

Mas esse período de inquietação já atingiu nesta segunda guerra mundial um clímax que exige descargas de outra ordem. As novas estruturas sociais dão naturalmente ao artista um “status” de líder, de pioneiro, quase de profeta. Quem se recusa a aceitar essa responsabilidade tende a desaparecer do palco artístico, ou pelo menos a representar nele tão apenas um papel secundário. (MILLIET, 1944, p. 154).

As novas estruturas sociais que Milliet antevê naquele cenário da década de 1940 é o que Lisbeth Rebollo Gonçalves (1992, p. 126) define como a crença de Milliet em “um momento de subida para um novo clímax social – o do socialismo, de uma nova consciência moral coletiva”. Essa conclusão reflete os propósitos que norteiam a crítica em Milliet que já mencionamos mais acima, a busca por uma arte democrática e socializante.

Dentre as várias possibilidades de cruzamento possíveis a partir das obras

*Arte e sociedade e Marginalidade da pintura moderna*, há também a discussão que se coloca pela perspectiva da comunicabilidade da arte com o povo. Bastide e Milliet identificam o que se convencionou chamar de arte acadêmica a partir do Romantismo até o surgimento do Surrealismo. Do período entre esses dois movimentos estéticos, Milliet escreve:

Depois da pausa imperial, com seu classicismo gelado e inconsciente, vem o romantismo descabelado de Delacroix com suas preocupações socializantes, sua demagogia, seu expressionismo incipiente. Nova pausa e a reação naturalística vegeta durante algum tempo apesar do gênio de Courbet. [...] As questões técnicas empolgam definitivamente o mundo artístico. O assunto desaparece da cogitação das escolas. A expressão individual apoia-se no conhecimento das últimas descobertas da ciência [...]. O grupo não mais percebe a finalidade da pintura e se desvia da boa arte [...]. O povo sente que a decadência desta arte é um fato. (MILLIET, 1944, p. 115-116).

Para ambos, Sérgio Milliet e Roger Bastide, somente a partir do Surrealismo arte e o povo seriam reconectados. Para Milliet era o caminho para a arte socializante, para Bastide, a partir da mística da pintura, também. Ao defender a importância da crítica de arte, Bastide justificou o uso da crítica sociológica aplicada às obras de arte para evidenciar as conexões da obra com o meio social e reestabelecer o caráter comunicativo que a arte deveria ter com o grande público. Objetivo de Milliet, já evidenciado no texto, ao qual Bastide também atribuía grande importância.

## **ALGUMAS PALAVRAS SOBRE BRASILIDADE**

Um dos primeiros artigos publicados por Roger Bastide de que se tem notícia desde sua chegada ao Brasil chama-se *Méditations brésiliennes sur un marché de São Paulo*, publicado em 2 de junho de 1938. Nele, Bastide descreve um passeio em um mercado municipal paulistano e argumenta que o drama brasileiro não era a mistura de raças e sim a necessidade de se livrar de tradições antigas para que o tempo pudesse agir e cristalizar a cultura brasileira, a exemplo do que ocorreu com a França, que, como lembrou Bastide, também passou por um processo de miscigenação. Esse primeiro artigo já revela a posição que o autor francês tomou desde os primeiros momentos até o final em relação à cultura brasileira. Se para muitos a diversidade cultural era um problema, uma vez que era imperioso encontrar o original da cultura brasileira, Bastide via na diversidade a originalidade da cultura brasileira.

Milliet via a questão da cultura brasileira com ceticismo. Para ele, a cultura brasileira não poderia ser enxergada como uma questão simples, a partir de um discurso político e baseada em fórmulas. A cautela do crítico em relação à questão pode ser encontrada nas páginas do seu *Roteiros do café e outros ensaios*, quando Milliet (1941) denuncia certo “formulismo” por parte de estudiosos da cultura brasileira que partiam do pressuposto de que a população de São Paulo e de algumas outras regiões do país, como o Sul por exemplo, era composta do português colonizador, do negro e do índio, ignorando toda uma massa de imigrantes de todas as partes do mundo

que chegaram ao Brasil a partir do final do século XIX (MILLIET, 1941, p. 148). Para Milliet, essas generalizações que tomavam como base a “Teoria de Martius” eram um erro, pois tal fórmula não correspondia mais à realidade do Brasil e de São Paulo em particular. Aqui vale lembrar que Milliet estava olhando, especialmente para o estado de São Paulo.

Milliet discute a composição da população paulista e analisa que não há perigo de o sentimento de pertença à pátria se perder em função da mistura de sangue. Para Milliet (1941, p. 149), o “que constitui um perigo à nacionalidade não é a mistura maior ou menor de sangue estrangeiro, nem a proporção mais ínfima da influência ameríndia ou negra. É, isso sim, e em larga escala, a anarquia cultural em que vivemos”. O diagnóstico de Milliet sobre a cultura nacional coincide com as primeiras impressões que Roger Bastide registrou no texto mencionado mais acima. Ambos concordam que a diversidade brasileira não é o perigo para a cultura, mas sim o apego a determinadas tradições antigas, ligadas à ideia de superioridade da cultura europeia e um certo sentimento de indefinição sobre o que seria de fato a cultura brasileira. Para eles, esse sentimento de indefinição sobre a brasilidade e de inferioridade em relação à cultura trazida pelos imigrantes impedia que tivesse início um processo de acomodação. De um lado, os grupos de imigrantes mais resistentes à cultura brasileira e, de outro, a dificuldade dos brasileiros em aceitar a presença de outras culturas e, eventualmente, incorporar aspectos culturais desses imigrantes à cultura brasileira. Para isso, aponta Milliet, era preciso que fosse feito um trabalho cuidadoso, demorado, sem que se almejassem grandes glórias, para conhecer essas peculiaridades culturais e buscar, por meio da educação, desde a base, trabalhar questões que unissem esses aspectos culturais em torno de uma cultura brasileira que incluísse esses grupos e que se tornasse algo de que eles pudessem se sentir orgulhosos e pertencentes (MILLIET, 1941, p. 149), assim como todos os brasileiros.

Já no final do texto, Milliet critica a obra de Gilberto Freyre *Casa grande & senzala*, publicada alguns anos antes e que teve grande repercussão na época. Para Milliet, Freyre construiu, a partir da mistura das três raças defendida pela teoria de Martius o modelo ideal da nacionalidade. Milliet adverte que a mistura do índio, do colonizador português e do negro pode ter criado uma fórmula que funcionou bem no nordeste brasileiro, mas que não refletia a população do restante do país. Com isso, Milliet (1941, p. 150) conclui: “O conhecimento da realidade é que nos mostrará os remédios para os enquistamentos e os caminhos da nacionalização eficiente do país”. A crítica do sociólogo brasileiro aos métodos analíticos muito generalizados de Freyre justifica a razão pela qual Bastide chamou Milliet de o “contra-Freyre” do Brasil.

Enquanto esteve no Brasil, Bastide dedicou-se incansavelmente a compreender a cultura brasileira – e sem dúvidas integrar o grupo que pesquisou a cultura nacional, como solicitou Milliet –, usou a perspectiva histórica e transitou entre domínios variados como a sociologia, a antropologia, a psicologia e tudo o que pudesse lhe oferecer ferramentas de compreensão e análise para entender a cultura popular, a arquitetura barroca, a literatura, a arte e tantos outros aspectos culturais e sociais do Brasil, tornando-se, assim, um importante intérprete da cultura nacional. Em sua interpretação da cultura brasileira, Roger Bastide compreendeu essas ambiguidades temporais e espaciais, tão discutidas desde os sertanistas do início

do século XX, como elementos antagônicos que se acomodavam na diversidade brasileira. Identificou que a cultura brasileira é construída a partir de uma série de justaposições – ambiguidades temporais e espaciais que coexistem sem grandes mediações, apenas coexistindo. Justaposição de tempos históricos, em que o passado se mistura ao presente traduzidos pelas contradições entre as grandes cidades, com seus arranha-céus, e o sossego das cidades do interior, com seus costumes preservados. Bastide lembra que a cultura brasileira harmoniza elementos antagônicos e faz dos contrastes aquilo de mais original que se tem no Brasil.

Os contrastes não estão somente na justaposição dos tempos, mas também na divisão do que Bastide (1979, p. 11) chamou de “dois Brasis”, duas formas de tomar posse da terra. No passado, o norte dos engenhos de cana-de-açúcar, o sul da aventura bandeirante e, depois, o norte representavam, para Bastide, o Brasil arcaico, e o sul, o Brasil moderno. Bastide observou que os deslocamentos de populações de uma região do Brasil para outra ao longo da história misturaram as culturas locais, confundiram os gêneros de vida, embaralharam as cores e impediram que movimentos separatistas tivessem êxito. Observou também que os antagonismos se reconciliavam na sexualidade, na cozinha, e que o preconceito contra o negro e contra o estrangeiro ocorria especialmente em São Paulo, para então concluir: “Existem forças de antagonismo no interior das forças de adaptação, de acomodação, de assimilação, do mesmo modo que as forças de acomodação existem no interior das forças em conflito e no jogo dos contrastes” (BASTIDE, 1979, p. 15). Essa visão de Bastide sobre a cultura brasileira se constrói, também, apoiada na sua condição de europeu, que, acostumado aos códigos de civilidade construídos em séculos de civilização, sempre viu no “Novo Mundo” a possibilidade de construir culturas forjadas na diversidade mais livres de rigores civilizatórios, ricas em contrastes e, talvez, de espíritos mais tolerantes formados em uma cultura de contrastes.

Sob aspectos diferentes, Milliet e Bastide enxergam a diversidade brasileira como um tema central. Milliet apontou a necessidade de mais pesquisas e alertou para a necessidade de ações que conciliassem as diferenças em torno de uma ideia de pertença de todos os diferentes grupos de imigrantes e de brasileiros. Bastide olhou para as camadas culturais justapostas, apesar das forças de conversão e de antagonismo que surgiam no interior dos movimentos sociais e apesar dos conflitos. Para Bastide, essas camadas simplesmente coexistiam, até que passassem por um processo de cristalização que acomodaria, enfim, as diferenças.

## **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES...**

O percurso do texto, que reflete os cruzamentos entre o pensamento de Roger Bastide e de Sérgio Milliet, revela algo além das preocupações dos dois intelectuais. Os propósitos de ambos são distintos. Se Milliet se utilizava da sociologia como um meio de análise para elaboração de suas críticas, Bastide usava a crítica literária como fonte de apreensão do meio social para seus estudos sociológicos. Apesar das diferenças de finalidades, a literatura e a pintura como expressões de arte e a sociologia como ciência foram elementos que aproximaram os dois intelectuais.

Sérgio Milliet era um crítico de arte, sociólogo também, mas a sociologia em Milliet era como uma passagem, um amadurecimento intelectual do crítico de arte tão atuante e influente no seu tempo. Bastide era cientista, docente. A crítica era uma ferramenta de compreensão do meio social da qual ele lançava mão para compreender a contrastante cultura brasileira, da qual se tornou um importante intérprete.

Os cruzamentos mais gerais encontrados ao longo do texto se deparam com questões como a preocupação com ética, com a moral, a crítica ao formulismo, ao *slogan* simplificador de fenômenos que, na opinião de ambos, mereciam ser compreendidos e não explicados mediante fórmulas. A compreensão não viria apenas por meio do conhecimento árido, exato. A compreensão deveria vir de outros aspectos como a estética e a ética. Ambos reconheciam na subjetividade uma ferramenta de compreensão do meio social, e a relatividade diferenciava fenômenos que inicialmente eram tratados como análogos.

Bastide regredia no tempo para compreender os fenômenos da brasilidade. O mestre francês enxergou a cultura brasileira nas suas diversas camadas, procurando os cruzamentos e as justaposições de diversas culturas, em especial a afro-brasileira, inscrita na brasilidade. Milliet deixou nos volumes do seu *Diário crítico*, uma fonte rica acerca dos fatos ocorridos no calor da hora, acompanhados de análises céticas e responsáveis, de quem propunha a reflexão e não oferecia o juízo. Os Diários são a grande obra de Milliet, uma obra escrita aos poucos, em cada texto publicado a cada dia no jornal. Uma fonte importante para qualquer pesquisador que queira compreender aqueles tempos. A originalidade e o legado de cada um dos dois intelectuais estão, enfim, na maneira como Bastide e Milliet responderam aos dilemas daquela época e estão registrados na (vasta) produção intelectual de cada um, da qual ficou registrada neste texto apenas uma pequena parte.

## SOBRE A AUTORA

**PATRICIA CECILIA GONSALES** é doutoranda em História Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e autora de *Sérgio Milliet e a metrópole paulistana* (Editora Mackenzie, 2016).  
patriciacgon-sales@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4457-1740>

## REFERÊNCIAS

- A UNIVERSIDADE de São Paulo conferiu ao prof. Roger Bastide o título de honoris causa. *Diário de S. Paulo*, 13/11/1951. Fonte obtida no arquivo IEB/USP (Produção Intelectual de Roger Bastide).
- AMARAL, Glória Carneiro. *Navette literária França-Brasil Tomo I*. A crítica de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2010.
- ATIK, Maria Luiza Guarnieri. Navette literária Brasil-França – a crítica de Roger Bastide. *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*, São Paulo, v. 6, n. 1, dez. 2011 p. 281-284. <https://doi.org/10.1590/S2176-45732011000200017>.
- BASTIDE, Roger. Pintura mística. *Revista do Arquivo Municipal*, v. 1, Ano V, set. 1938a, p. 47-60. Fonte obtida no arquivo IEB/USP (Produção Intelectual de Roger Bastide).
- \_\_\_\_\_. Méditations brésiliennes sur un marché de São Paulo. *Revista Dom Casmurro*, 2/6/1938b. Disponível em: <<https://projetoBrasilFranca.wordpress.com/2010/07/29/meditations-bresiliennes-sur-un-marche-de-sao-paulo-roger-bastide>>. Acesso em: 24 out. 2018.
- \_\_\_\_\_. *Poesia afro-brasileira*. Ed. Livraria Marins, 1943.
- \_\_\_\_\_. *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1945.
- \_\_\_\_\_. *L'Amérique vue par l'Europe*. Anais do Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais. São Paulo: Anhembi, 1957, p. 159-194.
- \_\_\_\_\_. (1944a). Diários críticos. *Diário de S. Paulo*, 19/8/1944. In: AMARAL, Glória Carneiro do (Org.). *Navette literária França-Brasil*. Tomo II. Textos de crítica literária de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2010a, p. 355-358.
- \_\_\_\_\_. (1944b). Carta sobre a crítica sociológica. *O Estado S. Paulo*, 25/11/1944. In: AMARAL, Glória Carneiro do (Org.). *Navette literária França-Brasil*. Tomo II. Textos de crítica literária de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2010b, p. 399-403.
- \_\_\_\_\_. (1947). Definição de uma crítica (A propósito do IV Volume do Diário crítico de Sérgio Milliet). *O Estado de S. Paulo*, 8/10/1947. In: AMARAL, Glória Carneiro do (Org.). *Navette literária França-Brasil*. Tomo II. Textos de crítica literária de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2010c, p. 634-638.
- \_\_\_\_\_. (1949). Pintura... e muita literatura. *Revista Artes Plásticas*, mai./jun., 1949. In: AMARAL, Glória Carneiro do (Org.). *Navette literária França-Brasil*. Tomo II. Textos de crítica literária de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2010d, p. 715-717.
- \_\_\_\_\_. (1953). O simbolismo brasileiro. *Revista Mercure de France*, 1/11/1953. In: AMARAL, Glória Carneiro do (Org.). *Navette literária França-Brasil*. Tomo II. Textos de crítica literária de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2010e, p. 775-778.
- \_\_\_\_\_. *Arte e sociedade*. São Paulo: Edusp, 1971.
- \_\_\_\_\_. Histoire d'un amour déçu. *Boletim Bibliográfico*, n. XXXI Edição Especial, 1972, p. 31-36.
- \_\_\_\_\_. *Brasil, terra de contrastes*. São Paulo: Difel, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- \_\_\_\_\_. A propósito da poesia como método sociológico. Primeira conversa com o crítico. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (Org.). *Roger Bastide*. São Paulo: Ática, 1983a, p. 81-84.
- \_\_\_\_\_. Segunda conversa com o crítico. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (Org.). *Roger Bastide*. São Paulo: Ática, 1983b, p. 84-87.
- \_\_\_\_\_. Entrevista com Roger Bastide. Realizada em São Paulo, a 18/8/1973, por Irene Cardoso. *Discurso*, n. 16, 1987, p. 181-197.
- \_\_\_\_\_. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

- \_\_\_\_\_; FERNANDES, Florestan. *Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo*. São Paulo: Anhembi, 1955.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 13.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- MILLIET, Sérgio. *Roteiros do café e outros ensaios*. São Paulo: Coleção Departamento de Cultura V. XXV, 1941.
- \_\_\_\_\_. *Dois cartas no meu destino*. Curitiba: Ed. Guairá, 1941.
- \_\_\_\_\_. *Marginalidade da Pintura Moderna*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- \_\_\_\_\_. Arte e sociedade. *Diário de Notícias*, n. 6.894, 15 de abril de 1945. Fonte obtida no arquivo IEB/USP (Produção Intelectual de Roger Bastide).
- \_\_\_\_\_. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. V. I. São Paulo: Edusp, 1981a.
- \_\_\_\_\_. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. v. II. São Paulo: Edusp, 1981b.
- \_\_\_\_\_. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. v. IV. São Paulo: Edusp, 1981c.
- \_\_\_\_\_. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. v. V. São Paulo: Edusp, 1981d.
- \_\_\_\_\_. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. v. VIII. São Paulo: Edusp, 1981e.
- \_\_\_\_\_. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. v. X. São Paulo: Edusp, 1981f.
- \_\_\_\_\_. *De ontem, de hoje, de sempre*. v. 2. São Paulo: Ed. Martins, 1962.
- MOTA, Carlos Guilherme. Apresentação. In: CAMPOS, Regina. *Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 7-13
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de; FERNANDES, Florestan (Org.). *Roger Bastide*. São Paulo: Ática, 1983.

# “À moda de”: notas acerca de *En singeant...: pastiches littéraires*, de Sérgio Milliet e Charles Reber

[“In the style of”: notes about *En singeant...: pastiches littéraires*, by Sérgio Milliet and Charles Reber

Valter Cesar Pinheiro<sup>1</sup>

**RESUMO** · Em 1918 Sérgio Milliet lançou, com Charles Reber, *En singeant...: pastiches littéraires*, segundo livro de sua lavra em solo suíço (um ano antes, saíra *Par le sentier* pela editora Le Carmel). O autor publicaria mais duas obras antes de retornar ao Brasil: *Le départ sous la pluie* e *Œil de bœuf*. O objetivo deste estudo é, à luz das reflexões sobre o pastiche propostas por Genette, Decout e Aron, apresentar – passando em revista o contexto de publicação e o rol de homenageados com as imitações – comentários acerca de um título que permanece desconhecido dos leitores e ignorado pela crítica. · **PALAVRAS-CHAVE** · Sérgio Milliet; *En singeant*; pastiche; simbolismo. · **ABSTRACT** · In 1918 Sérgio

Milliet released, with Charles Reber, *En singeant...: pastiches littéraires*, the second work he wrote in Switzerland (a year before the publishing house Le Carmel had published *Par le sentier*). The author published two other volumes before returning to Brazil: *Le départ sous la pluie* and *Œil de bœuf*. The purpose of the present study is to present comments about a literary work remains unknown to readers and ignored by critics. The said study will be guided by the reflections on pastiche proposed by Genette, Decout and Aron, and will review the context of publication and the list of those honored by the pastiche imitations. · **KEYWORDS** · Sérgio Milliet; *En singeant*; pastiche; symbolism.

Recebido em 26 de outubro de 2019

Aprovado em 23 de julho de 2020

PINHEIRO, Valter Cesar. “À moda de”: notas acerca de *En singeant...: pastiches littéraires*, de Sérgio Milliet e Charles Reber. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 220-240, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v71i76p220-240>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Sergipe (UFS, São Cristóvão, SE, Brasil).

*“N’attendez rien de bon du peuple imitateur,  
Qu’il soit singe ou qu’il fasse un livre:  
La pire espèce, c’est l’auteur”  
 (“LE SINGE”, LA FONTAINE).*

### **DE PAR LE SENTIER A EN SINGEANT**

Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898-1966) distingue-se no cenário cultural paulista do século XX como intelectual polígrafo – cujo legado não se restringe aos numerosos escritos sobre literatura e arte, aos ensaios, às resenhas e aos rodapés parcialmente reunidos nos dez volumes que constituem sua obra mais famosa, o *Diário crítico*, nem à abundante produção tradutória, posto que nele se inclui uma importante, embora pouco conhecida, criação ficcional e poética – e como, nos termos propostos por Antonio Candido (1981), “intelectual em ação”, por desempenhar, na década de 1920, as funções de secretário do Partido Democrático e gerente de sua voz oficial, o *Diário Nacional*, e, dos anos 1930 até meados do decênio seguinte, as de secretário, tesoureiro e professor da Escola Livre de Sociologia e Política, e a de diretor, no Departamento Municipal de Cultura, da Divisão de Documentação Histórica e Social. Em 1943, deixa a Divisão de Documentação e assume a direção da Biblioteca Municipal de São Paulo, cargo que ocupa até aposentar-se, em 1959. Sobressai, igualmente, sua eminente contribuição para a fundação da Associação Brasileira de Escritores (ABE – 1942), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM – 1948), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA – 1949) e da Bienal de São Paulo (1951). No decurso das décadas de 1940 e 1950, Milliet exercerá, em períodos distintos, a presidência da ABE e da ABCA e a direção artística do MAM e da Bienal. Assinala-se, por fim, que em 1939 Milliet recebe a cadeira número 25 da Academia Paulista de Letras (APL).

Do seu nascimento à entrada na idade adulta – e de sua trajetória intelectual até o início dos anos 1920, quando conhece os escritores, artistas e membros da aristocracia cafeeira paulista aos quais se unirá na realização da Semana de Arte Moderna e na edição da revista *Klaxon* em 1922 – sabe-se e fala-se pouco: são raros, nos estudos sobre o autor, comentários de cunho biográfico que abarquem sua

infância e adolescência<sup>2</sup>, não obstante tenha Milliet publicado três livros no período em que morou na Suíça e discorrido sobre sua mocidade em duas obras escritas posteriormente: a narrativa autoficcional *Roberto*, lançada em 1935, e o memorialista *De ontem, de hoje, de sempre*, impresso em dois volumes nos anos de 1960 e 1962. Conquanto afirme peremptoriamente no prefácio de *Roberto* que esse romance não é autobiográfico, encontram-se no livro, dispostos em ordem cronológica e minudenciados, relatos de histórias que serão retomadas nas supraditas memórias publicadas na idade madura.

Órfão de mãe aos dois anos de idade, Sérgio Milliet vive parte de sua infância com a avó materna. Em 1912, a expensas do tio Horácio Sabino, casado com uma irmã de sua mãe, viaja para a Europa a fim de estudar Ciências Econômicas e Sociais na Escola de Comércio de Genebra. Na universidade, ocupa-se de atividades escolares, lança-se nas primeiras aventuras amorosas e introduz-se num círculo literário, Le Carmel, mantenedor do periódico que ostenta o nome do grupo (e que circula, em 21 números, de abril de 1916 a junho de 1918) e da editora pela qual, como os demais carmelitas, Milliet – que se assinava Serge – publica o primeiro livro, um volume de versos simbolistas à moda de Baudelaire e Verlaine, em 1917: *Par le sentier*.

Ao longo de 48 poemas, reunidos em seções que têm, diversamente da obra que decerto serviu de modelo a Milliet, *Les fleurs du mal*, contornos indistintos, ressoam a tristeza e o ceticismo de um eu lírico às voltas com a desilusão amorosa. Essa voz, ao dirigir-se à musa, à amada e aos leitores, reporta-se ao ato de escrever e flerta com a morte, a que renuncia, nos derradeiros versos, ao entrever o verdadeiro ideal: a arte.

Aparentemente apartado dos males que assolavam a humanidade de seu tempo, dentre os quais uma guerra que, a poucas centenas de quilômetros de Genebra, fez sucumbirem quase 10 milhões de vítimas, Milliet, no livro de estreia – que prima pelo admirável proveito de metros e ritmos variados e de procedimentos próprios da escola simbolista, como a sinestesia e o uso de maiúsculas alegorizantes –, dedica-se a tópicos *fin de siècle*: solidão, desamparo, melancolia, vazio.

Conquanto não seja *Par le sentier* o objeto deste estudo<sup>3</sup>, tome-se, para encerrar estes breves comentários, um de seus sonetos como exemplo que evidencia a escrita poética de Milliet em língua francesa no final de sua puberdade. Nesses versos, a mulher fatal e sádica – que, dissimulada e luxuriante, desperta no incompreendido e inexperiente eu lírico uma paixão sombria, lúbrica e nefasta – transmuta-se em uma gata, animal caro à imagética simbolista<sup>4</sup>:

---

2 Ver, a esse respeito: Bivar, 2007; Mota, 2019; e Serrano, 2016.

3 Sobre esse livro, ver: Pinheiro, 2018.

4 Como atestam três poemas das *Fleurs du mal* (BAUDELAIRE, 2005) – XXXIV: “Le Chat” (“Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux”), LI: “Le Chat” (“Dans ma cervelle se promène”) e LXVI: “Les Chats” – e dois dos *Poèmes saturniens* (VERLAINE, 1987), na seção “Caprices” – I: “Femme et chatte” e IV: “Une grande dame”. Ao designar, no desfecho de seu poema, a gata pelo nome de “Ninon”, Milliet alude ao soneto de Verlaine supramencionado, “Une grande dame”, cujo primeiro terceto se inicia pelo verso “Cléopâtre la lynce ou la chatte Ninon” (“Cléopatra a pantera ou a gata Ninon” – VERLAINE, 1987, p. 83 – tradução nossa).

*Nonchalamment blottie en des coussins moelleux,  
Une chatte en bâillant fait briller ses dents fines;  
Son corps se pâme tout en des poses félines,  
Un vert phosphorescent scintille dans ses yeux.*

*Comme à l'approche d'un plaisir exquis et vague,  
La fourrure soyeuse et sombre de sa peau  
Reluit plus chatoyante, ainsi que fait la dague  
Qu'un geste lent tira de l'ombre du fourreau.*

*Et la voluptueuse enfant de la paresse,  
Qui savamment cherche l'étoffe qui caresse,  
Cligne un peu ses yeux lourds, hypocrites, méchants;*

*Et dans l'alcôve rouge où règne le silence  
On entend vaguement le murmure en cadence  
Que fait Ninon, la sombre chatte, en se léchant<sup>5</sup>.  
(MILLIET, 1917, p. 45-46).*

Em coautoria com Charles Reber, colega da Universidade de Genebra, Sérgio Milliet apresenta seu segundo livro, *En singeant...: pastiches littéraires*, no ano em que a Primeira Guerra Mundial chega ao fim – com a assinatura, em 11 de novembro de 1918, do Armistício de Compiègne – e uma década após a publicação de dois clássicos da imitação literária: *À la manière de...*, de Paul Reboux e Charles Müller (2009), e *Pastiches et mélanges*, de Marcel Proust (2013). No ano seguinte, Milliet lançará pela editora do grupo “Jean Violette” o terceiro – e último – volume redigido em solo suíço: *Le départ sous la pluie*<sup>6</sup>.

*En singeant*, como revela o subtítulo “Pastiches littéraires”, é uma coletânea de textos em que se imita o estilo da escrita de alguns integrantes dos círculos frequentados por Milliet. Da produção ficcional dos autores macaqueados quase nada se conhece (inclusive no âmbito do sistema literário suíço de expressão francesa), de que servem de evidência a não reedição, até o presente, das obras desses escritores<sup>7</sup> – o que faz de tais títulos raridades em acervos bibliográficos – e a quase inexistência

---

5 “Languidamente envolta em confortáveis folhos,/ Uma gata boceja e ostenta as presas finas;/ Seu corpo desfalece em posições felinas,/ Brilha fosforescente um verde nos seus olhos.// À espreita de um prazer vago e fenomenal,/ De seu couro a macia e sombria pelagem/ Reluz mais cintilante, assim como um punhal/ Se o tira da bainha um gesto de coragem.// E a cria da volúpia e do esmorecimento,/ Que sabiamente busca o aveludado assento,/ Os duros olhos pisca, algozes e espúrios.// E na purpúrea alcova onde o silêncio impera/ Ouvem-se com vagar desta gata megera,/ Ninon, quando se lambe, os constantes murmúrios” (MILLIET, 1917, p. 45-46 – tradução nossa).

6 Um quarto volume de versos em língua francesa sairá em 1923, *Ceil de bœuf* (MILLIET, 1923), impresso em Antuérpia pelas Éditions Lumière.

7 Excetuando-se Charles-Ferdinand Ramuz, cujos romances foram, aliás, republicados em 2005 pela *Pléiade*.

de fortuna crítica a elas consagrada, situação de que tampouco escapam, no contexto brasileiro, os poemas franceses de Sérgio Milliet lançados em livro naquele período.

Antes, no entanto, de passar *En singeant* em revista, propõe-se uma rápida incursão em estudos que têm por objeto o pastiche.

## O QUE É UM PASTICHE?

*Palimpsestes: la littérature au second degré*, de Gérard Genette (1992), é comumente apresentado como um divisor de águas no campo do que se denomina, desde a publicação de *Introdução à semântica*, de Julia Kristeva (1974), *intertextualidade*, que Genette rebate, estendendo-lhe largamente o sentido, de *transtextualidade*. As relações transtextuais – ou a transcendência textual de um texto – subdividir-se-iam em cinco categorias: 1) *intertextualidade*, ou a presença efetiva de um texto em outro, como o são os casos tradicionais de citação, plágio e alusão (Genette serve-se do termo cunhado por Kristeva, porém lhe restringe o significado); 2) *paratextualidade*, ou o elo entre um texto e seu aparato paratextual (título, prefácios, epígrafes, notas, ilustrações etc.); 3) *metatextualidade*, ou a ligação entre um texto e outro que lhe serve de comentário ou crítica; 4) *arquitextualidade*, ou o vínculo que mantém um texto com o gênero (ou “estatuto genérico”) a que pertence; e 5) *hipertextualidade*, ou a relação que une um texto B a um texto A que lhe é anterior (e a que B deve a origem): sob o texto B, chamado *hipertexto*, resumaria, tal qual um palimpsesto, o texto A, o *hipotexto*, de que B derivaria. É o exame dessa relação – para a qual Genette estabelece o quadro de práticas hipertextuais que segue abaixo (Figura 1) – o objeto principal de *Palimpsestes*.

regime relação	lúdico	satírico	sério
transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO BURLESCO	TRANSPOSIÇÃO
imitação	PASTICHE	CHARGE	FALSIFICAÇÃO

**Figura 1** – Práticas hipertextuais de Genette. Adaptado de: Genette, 1992, p. 45

Como todo e qualquer texto pode presumivelmente ser classificado como hipertexto (pois não há obra literária que não evoque outras obras), Genette aponta os critérios de sua categorização – será hipertexto o texto cuja derivação for acentuada e declarada, eliminando-se, por conseguinte, o julgamento do leitor como parâmetro de classificação – e o caráter permeável e fluido das subdivisões sugeridas, de que serve de exemplo (a ser contestado?) a identificação, por seu regime satírico, de *À la manière de...* ao gênero charge e não ao pastiche, contrariando, assim, a denominação estabelecida pelos próprios autores da obra, Reboux e Müller (2009).

Sobre as tipologias estabelecidas por Genette, cabem duas considerações:

1) a distinção entre pastiche e paródia – em que o primeiro corresponde à *imitação* do *estilo* de um autor; e a segunda, à *transformação* de uma *obra* particular<sup>8</sup> – não impede que haja convergência entre os dois gêneros, pois, como adverte Decout (2017, p. 15-16 – tradução nossa) em *Qui a peur de l'imitation?*, “adotar a escrita de um outro supõe igualmente conservar certos elementos do universo referencial e do pensamento que essa forma veicula”<sup>9</sup>. Se Milliet e Reber (1918), a considerar o subtítulo de *En singeant*, se propuseram a macaquear o estilo dos escritores do círculo literário genebrino de que faziam parte, tal escolha não os inibiu de reportarem-se – como revela a imitação paródica dos títulos dos livros dos homenageados – a obras específicas (e aos conteúdos respectivos) desses autores;

2) a imitação de um estilo, seja qual for o regime a que o texto derivado estiver submetido, pressupõe a consciência desse estilo<sup>10</sup>, o que faz de sua realização, como afiança Proust (1981, p. 61), uma espécie de “crítica literária em ação”. As imitações de Milliet e Reber, plenas de humor e de engenho, não teriam por intenção (posto que sua execução resulta de vigoroso trabalho analítico e interpretativo) avaliar – e obliquamente valorizar – a obra dos amigos?

Desdenhado no passado (por ser associado ao cômico, ao burlesco e ao vulgar) e no presente (por atentar à estética da originalidade que impera desde o romantismo) e, em consequência, apartado das histórias literárias – e do cânone –, o pastiche é ainda ignorado por parte considerável da crítica, afirma Paul Aron (2008) no capítulo inaugural de sua *Histoire du pastiche*. Todavia, para essa prática hipertextual – que define como imitação das qualidades ou defeitos próprios de um escritor ou de um conjunto de escritos realizada em dois tempos distintos: o primeiro, da identificação do tom ou do estilo de um autor; e o segundo, da transposição desse estilo em um novo texto<sup>11</sup> – Aron (2008, p. 11 – tradução nossa) reivindica a condição de “gênero literário de pleno direito”<sup>12</sup>.

Na concisa introdução de *À la manière de...* (pequena seleta de textos de Reboux e Müller, 2009), Nathalie Gonnard e Laure Néel situam a fase áurea do pastiche na virada do século XIX para o XX<sup>13</sup>. Decout, em sua supracitada obra, sustenta que a eclosão, naquela época, de títulos inspirados na fórmula “à la manière de” seria fruto de uma educação que, assentada na transmissão e na conservação, se apoiava na tradicional prática do pastiche – sobretudo de autores da antiguidade greco-latina e do classicismo francês – nas escolas (DECOUT, 2017, p. 28-29). Tratados e manuais

8 Sobre a diferenciação entre pastiche e paródia, ver ainda: Samoyault, 2014, p. 37-42.

9 “Adopter l’écriture d’un autre suppose aussi de conserver certains éléments de l’univers de référence et de la pensée que véhicule cette forme” (DECOUT, 2017, p. 15-16).

10 “L’imitation d’un style suppose la conscience de ce style” (GENETTE, 1992, p. 117).

11 “On définira le pastiche comme l’imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d’écrits. Ainsi considéré, le pastiche se réalise en deux temps: il consiste à repérer le ton ou le style d’un auteur puis à le transposer dans un texte nouveau” (ARON, 2008, p. 5).

12 “Genre littéraire à part entière” (ARON, 2008, p. 11).

13 Sobre o pastiche – e a expansão do gênero no fim do século XIX –, ver também: Sangsue, 2010.

de composição pululam no período. No mais famoso deles, *L'art d'écrire*, seu autor, Albalat (1992, p. 41-42 apud ARON, 2008, p. 195 – tradução nossa), justifica o interesse do exercício do pastiche nestes termos: “saber imitar é aprender a não mais imitar”<sup>14</sup>. Imita-se para aprender, mas, na esfera propriamente literária, igualmente se imita a fim de homenagear, de demonstrar admiração pelo imitado. O pastiche torna-se, por conseguinte, uma forma de elogio.

Gonnard e Néel ressaltam as condições indispensáveis, segundo diretrizes estabelecidas por Paul Reboux, para o sucesso de um pastiche: 1) o autor cujo estilo se deseja imitar deve ser conhecido do grande público; 2) esse autor deve ter idiossincrasias evidentes; 3) a história que se tenciona narrar deve ser cativante e divertida. Como sinaliza inequivocamente a listagem de escritores imitados arrolada na capa de *En singeant*, o primeiro desses preceitos foi desconsiderado por Milliet e Reber, muito verossimilmente movidos, como já se afirmou, pelo desejo de enaltecer a obra dos confrades de Genebra.

### **EN SINGEANT E A CRÍTICA**

Paul Aron (2008, p. 245-247) reserva três páginas de sua *Histoire du pastiche* a *En singeant*, obra de que fornece, de início, duas informações aparentemente distintas: o caráter cômico, que se opõe à tradição suíço-românica do pastiche sério, e a provável baixa tiragem, uma vez que o título aparece como “esgotado” na lista de livros de Milliet registrada no verso da folha de anterosto de *Le départ sous la pluie*, lançado em 1919. Embora Aron não atribua essa reduzida impressão à ruptura com o regime de imitação em voga no local de publicação, tal mudança não se nos afigura desimportante, tendo decerto contribuído para a discreta circulação de *En singeant*.

O absoluto desconhecimento a respeito dos autores da obra – inclusive, reiterar-se, no campo literário suíço – leva o crítico a informar que, diferentemente do que se poderia suspeitar, Milliet e Reber não eram pseudônimos inspirados pelas iniciais *M* e *R* de Müller e Reboux, mas os verdadeiros nomes de dois rapazes que frequentavam os meios artísticos genebrinos do início do século XX. De Charles Reber, Aron aponta tão somente sua atuação como tradutor de alemão, como militante pacifista (ao lado de Romain Rolland) e como futuro colaborador de *Ce soir*, jornal do Partido Comunista Francês dirigido por Louis Aragon e Jean-Richard Bloch. Acerca de Milliet, o crítico realça a permanência na Europa ao longo da década de 1910, a produção poética de cunho simbolista em língua francesa publicada naquele período, a participação no movimento modernista paulista no decênio subsequente e o não menos importante papel de difusor de poetas de vanguarda europeus no Brasil (e de escritores brasileiros de sua geração no Velho Continente).

A escolha dos autores pastichados teria sido motivada por razões estéticas e políticas, presume Aron, porquanto Milliet e Reber, não obstante estivessem inteirados das correntes literárias da moda, apartaram-se dos escritores amiúde imitados – Chateaubriand, Hugo, Flaubert, Zola e Daudet por Müller e Reboux; Balzac,

14 “Savoir imiter, c'est apprendre à ne plus imiter” (ALBALAT, 1992, p. 41-42 apud ARON, 2008, p. 195).

Sainte-Beuve, Faguet e Michelet por Proust, por exemplo – e optaram por macaquear a escrita de nomes cujo prestígio, ainda que significativo, não ultrapassava os arredores do Lago Léman, tais como Gonzague de Reynold, fundador, em 1914, da Nouvelle Société Helvétique (liga que tinha por objetivo afirmar, a despeito de suas especificidades regionais, a unidade nacional suíça) e Robert de Traz, ambos à frente de *La voile latine*, periódico de pretensão eclética e apartidária que circulou em Genebra de 1904 a 1910. A morna recepção à obra não impediu que contra ela se elevasse uma crítica desfavorável (e singular): ainda em 1918, um jovem romancista e musicólogo valdense, Emmanuel Buenzod (1918), publicou *Pour copie conforme...*, livro que enfeixa um conjunto de imitações – sérias e respeitadas – do estilo de alguns dos escritores parodiados por Milliet e Reber, como Pierre Girard, Henry Spiess, Charles-Ferdinand Ramuz e Gonzague de Reynold. Esses pastiches (aos quais Aron dedica apenas um curto parágrafo) parecem ter tido, no entanto, uma acolhida tão modesta quanto aquela reservada às imitações que serviram de contramodelo a Buenzod<sup>15</sup>.

No Brasil, é Antônio d’Elia, no prefácio à seleção de poemas de Sérgio Milliet escritos em “língua nossa”, *40 anos de poesia*, lançada em 1964, que ultrapassa, ao dedicar-lhe alguns comentários e extrair-lhe uma citação, o limite da mera menção a *En singeant*. Conquanto justifique a não inserção, em sua compilação, de versos escritos em francês, d’Elia (1964) não se furta a ressaltar as marcas de modernidade – no verso “marinettimente ‘ucciso’ ou, mais piedosamente, ‘reformado’” – presentes em *Ceil de bæufe* e a introdução, em *En singeant*, “do piadístico no poema, coisa esta que haveria de constituir, como se sabe, arma formidável dos semanistas contra o pétreo e o marmóreo [...] que andavam a se encruar lastimosamente na nossa poesia” (D’ELIA, 1964, p. 6)<sup>16</sup>, apreciações cujo propósito parece ser o de sugerir a leitores e críticos que reabilitem as obras de juventude de Milliet (ideia que não viria a consumir-se).

Esses são os únicos textos encontrados que evidenciam uma leitura efetivamente realizada dos pastiches de Milliet e Reber. Por fim, vale sublinhar ainda que o irreprimível gosto de Sérgio Milliet pela piada não se extinguiu nas décadas subsequentes à publicação de *En singeant*: como atesta Antonio Candido ([1944] 1981, p. XIV), o pendor e a habilidade de Milliet para o cômico manifestar-se-iam igualmente nos célebres “exercícios de tradução macarrônica” de composições brasileiras e francesas que partilhava com amigos em rodas de bares...

## NOTAS DE MILLIET SOBRE CHARLES REBER E *EN SINGEANT*

Decerto, para não fugir do escopo de seus trabalhos, nem Aron nem d’Elia buscaram na obra de Milliet menções a *En singeant* ou a seu coautor. De fato, nos dez volumes

---

15 Do grupo de homenageados em *Pour copie conforme* (BUENZOD, 1918), não fazem parte os autores de *En singeant* (MILLIET; REBER, 1918).

16 Na sequência, D’Elia (1964) transcreve na íntegra – e sem tradução – o poema “Prière”, pastiche de Louis-Charles Baudouin.

do *Diário crítico* são bem raras as referências a Charles Reber<sup>17</sup>. *En singeant*, por seu turno, não é ali nomeado nenhuma vez! Seria nos tomos do memorialista *De ontem, de hoje, de sempre* (MILLIET, 1960; 1962) e no romance de fundo autobiográfico *Roberto* (MILLIET, 1935) que Milliet deixaria consignadas, ainda que breve e modestamente, suas lembranças – ficcionalizadas ou não – de Charles Reber e dos pastiches literários.

Charles Reber transfigura-se, no romance publicado em 1935, na personagem Karl Reiber, com quem Roberto tem uma relação de amizade marcada pelo signo da divergência: para o amigo suíço-alemão “de longos cabelos loiros e olhos sonhadores”, Roberto, impregnado de um individualismo improdutivo e de um romantismo barato, deveria lançar-se em estudos sociológicos e filosóficos: “O que importa”, dizia, “é o mundo. A coletividade” (MILLIET, 1935). As aventuras amorosas de Roberto despertavam-lhe pouco interesse, e os versos sensuais do brasileiro, reflexos “de um intelectualismo preguiçoso e doentio”, não teriam outra serventia senão a de “desnortear burguesinhas bonitas”. É Karl quem introduz Roberto nos cenáculos literários genebrinos, espaços de sociabilidade nos quais, “no elogio mútuo da camarilha”, o protagonista “encontr[a] a ilusão de seu valor” (MILLIET, 1935). Paladino dos valores coletivos, Reiber esforça-se por desviar o amigo para o campo da ação social (convidando-o, por exemplo, a integrar a recém-fundada associação dos estudantes comunistas da Universidade de Genebra). Avesso a toda forma de dogmatismo<sup>18</sup>, Roberto afasta-se de Karl. A reconciliação dar-se-ia

---

17 Em nota de rodapé publicada no dia 21 de agosto de 1948, Milliet, que pensara no neologismo “presepiar” ao avistar a igreja erigida no alto da colina em que se ergue o bairro paulistano da Penha (que se lhe exibia como um presépio), lembrou-se de uma tarde em que Charles Reber, diante de uma plantação de castanheiras, exclamara: “*Les marrons qui s’écouent!*” (“As castanhas se desourçam!”). Ao neologismo criado por Reber, Milliet teria reagido com indiferença. No final, o crítico lamenta-se de sua insensibilidade juvenil e assevera: “O neologismo é coisa de poetas. Os homens que não o admitem carecem de receptividade estética”. Ao se referir ao “amigo Charles Reber”, Milliet informa, entre parênteses: “jornalista em Paris, agora” (MILLIET, 1981b, p. 161). Reber ganharia ainda outra menção no *Diário crítico*: em rodapé de 21 de outubro de 1949 dedicado à poesia de André Spire (1868-1966, poeta francês ativista da causa sionista), Milliet afirma: “Conheci André Spire por intermédio de Charles Reber, um jornalista de Paris e que fora meu companheiro nas batalhas literárias travadas sob a orientação de Romain Rolland, Stefan Zweig e o psicólogo Charles Baudouin. Colaboramos nas mesmas revistas e comungamos nas mesmas admirações, embora ele fosse mais velho e já houvesse acumulado experiência, enquanto eu era apenas entusiasmo” (MILLIET, 1981c, p. 358). Como se vê, Milliet – sem motivo aparente – omite da concisa notícia sobre seus vínculos com Reber a obra assinada por ambos.

18 “A princípio, a inteligência naturalmente estudiosa e ávida de espiritualidade apontou-lhe outros rumos. Fatigavam-no, porém, as atitudes estéticas e negativas do grupo de ação social orientado por Reiber. Malgrado a afirmação em contrário do amigo, sentia naquela gente descabelada a inveja mesquinha, o anarquismo mental, a confusão. Os chavões da literatura revolucionária contribuíam para dar-lhe a nítida impressão do vazio das aspirações e enojá-lo da convivência forçada num nível inferior de mentalidade. Era mudar de prisão. Entre os preconceitos burgueses e as diretrizes avançadas só havia a diferença do rótulo. Mesma intolerância. Mesmo materialismo” (MILLIET, 1935, p. 92-93). O ceticismo do jovem Roberto, evidente *alter ego* de Sérgio, consolidar-se-á como uma das marcas da crítica millietiana. Ver, a esse respeito: Alembert, 1991; Campos, 1996).

anos depois, à distância, quando Roberto, nos salões literários parnasianos de São Paulo “egoisticamente fechad[os] na divagação literária”<sup>19</sup>, reproduziria, loquaz e entusiasmado, as lições do amigo<sup>20</sup>.

Charles Reber reaparece – com seu verdadeiro nome e como coautor de *En singeant* – em uma das últimas publicações de Sérgio Milliet (1960; 1962), *De ontem, de hoje, de sempre*. Na sequência de belos textos dedicados aos bairros em que morou, Milliet rememora Champel, em Genebra, as primeiras paixões e a cura pela escrita. Suas desventuras afetivas privaram-no de recursos familiares e levaram-no a divisar ou o engajamento ou a derrocada rumo à baixa boemia e ao suicídio. É nessa circunstância, afirma o autor (que retoma *ipsis litteris* diversas passagens de Roberto!), que se dá sua entrada nos círculos literários locais. Com minúcias e uma boa dose de lirismo, Milliet esboça o retrato dos companheiros dos grupos *carmelita* e *violettrien* cuja escrita seria parodiada em *En singeant* – Jean Violette, Henri Mugnier e Henry Spiess – e menciona Reber:

Com meu amigo e colega Charles Reber – mais tarde amigo também de Paulo Duarte, na França – estávamos perpetrando uma série de paródias (*En singeant*) e Spiess se interessara pelo trabalho. Deu-nos conselhos e censurou-nos o tom moleque da brincadeira. (MILLIET, 1960, p. 203-204).

Adiante, no segundo tomo, Milliet trata mais especificamente da gênese de *En singeant*. A citação é longa, mas merece ser retomada integralmente:

Entre duas aulas, nos jardins da Universidade de Genebra, Charles Reber e eu líamos os humoristas então em voga. Foi assim que descobrimos *À la manière de...*, de Reboux e Müller. E tivemos a ideia de fazer o mesmo com os escritores suíços. O livro que publicamos com o título de *En singeant* teve algum êxito e obrigou-nos a estudos de estilo que foram para nós de muita utilidade. Por causa dessas paródias vim a conhecer mais intimamente a obra de Ramuz, a deliciar-me com sua linguagem áspera e pesada de camponês. Pensei mais tarde, no Brasil, em fazer o mesmo com os nossos escritores, mas o meio intelectual não estava ainda maduro para essas piadas e teria angariado mais um punhado de inimigos. Desisti. Mas já sei por que me referi ao acaso. Do acaso de nosso livrinho nasceu toda a atividade crítica que desenvolvi durante alguns anos. E que abandonei porque já se ia tornando insuportável a leitura de qualquer romance ou poesia. (MILLIET, 1962, p. 87-88).

D’Elia (1964) já havia apontado, no prefácio aos *40 anos de poesia*, a queda de Milliet

---

19 Um deles – “chácara isolada em que a pretensão novo-rica de São Paulo se reunia semanalmente para gastar o *spleen* provinciano em cômicos *lundus*” (MILLIET, 1935, p. 146) – parece ser a Villa Kyrial de José de Freitas Valle.

20 Na volta a São Paulo, Roberto participaria da fundação do Partido Social Paulista e trabalharia na redação do jornal criado pela agremiação política (tal e qual Milliet, que, como assinalado no início desse texto, se filiou ao nascente Partido Democrático no final do decênio de 1920 e atuou em seu periódico, o *Diário Nacional*).

pela piada<sup>21</sup>. Assinalam-se, na passagem supracitada, além do interesse pelo anedótico, o relevo dado aos estudos de estilo (e à provável leitura de Albalat), o entendimento do pastiche como um precioso recurso de análise e, por fim, a justificativa para o que teria sido, quando não a renúncia, a reorientação de um modo de fazer crítica literária (por diversas vezes justificado nos rodapés do jornal *O Estado de S. Paulo*), questão basilar para o entendimento de seu método de trabalho.

Essas referências a Reber, se não expressamente ficcionalizadas como em *Roberto* (MILLIET, 1935), têm, no entanto, de ser igualmente consideradas com prudência: a despeito de seu aspecto confessional e memorialístico, *De ontem, de hoje, de sempre*, cujo segundo volume tem por subtítulo “Recordações com devaneios” (MILLIET, 1962), não se assume autobiográfico ou compromissado com a “verdade”. Lacunas e imprecisões perpassam o itinerário de Sérgio Milliet em solo suíço, e a história de sua relação com Charles Reber – figura, ademais, ausente dos principais dicionários e histórias literárias suíças – permanece lacunar<sup>22</sup>.

*En singeant* teria, ao fim e ao cabo, sido uma obra de formação, alicerce sobre o qual se apoiariam as traduções – trabalho que igualmente exige a observação do estilo do outro – e a crítica entabuladas pelo autor nos anos subsequentes à impressão dos pastiches, e um propulsor, uma peça importante na disposição do papel de Milliet como intermediador, seja por meio das colaborações em revistas europeias que, conquanto de circulação restrita, ajudaram a difundir a literatura brasileira no exterior, seja, no contrafluxo, mediante o convite a escritores vanguardistas estrangeiros para que cooperassem com nossos incipientes periódicos modernistas. O “pós-pastiches” não se contrapõe, evidentemente, ao “pré” (matéria privilegiada nesta pesquisa), e, por esse motivo, seus desdobramentos são mencionados aqui.

Quanto à fase que antecede à redação dos pastiches, um último ponto: o que liam Milliet e Reber no final da adolescência? Reber, em brochura publicada em 1918<sup>23</sup>, *Souvenirs de Saint-Antoine: la vie au collègue* (REBER; VUATAZ, 1918), deplora a má qualidade de suas aulas de literatura no final do ciclo médio: o século XIX, que fazia parte do programa, foi negligenciado em prol do XVIII (três meses foram dedicados à prosa de Voltaire, ao passo que aos românticos foi consagrada uma única aula!), aos “modernos” mal se fez alusão e sequer foram mencionados os escritores mais lidos pelos alunos: Émile Zola, Anatole France e Romain Rolland. A formação literária daqueles jovens fez-se, desse modo, em grande parte fora dos muros escolares. Milliet, por sua vez, cultivava a leitura de poetas menos conhecidos – “Moço, estudante meio romântico, eu amava os poetas,

21 Milliet, aliás, teria sido o criador do termo “poema-piada”, gênero que teria em Oswald de Andrade um de seus maiores adeptos.

22 Em tempo: é a Charles Reber, num curiosíssimo caso de dedicatória denegativa, que Milliet (1919) dedicará seu terceiro livro, *Le départ sous la pluie*. No final desse volume, em apêndice, inserem-se treze fragmentos de críticas publicadas no Brasil e na Europa acerca de *Par le sentier* (MILLIET, 1917). A primeira dessas notas – em que o autor entrevê, na obra resenhada, “un poète au tempérament riche, à la sensibilité aigüe et d’un avenir plein de promesses” (“um poeta de temperamento rico, de sensibilidade aguda e de um futuro cheio de promessas” – tradução nossa) – é assinada por Charles Reber (MILLIET, 1919, p. 117).

23 Igualmente em regime de coautoria, dessa feita com o músico genebrino Roger Vuataz (1898-1988). De seu catálogo, constam peças compostas sobre versos escritos por Charles Reber.

principalmente os chamados poetas menores. Deleitei-me com a leitura da multidão de pequenos simbolistas que gravitaram em torno de Baudelaire e Verlaine” (MILLIET, 1936, p. 64), dentre os quais aqueles cujo estilo viria, em parceria com Reber, a imitar.

## **EN SINGEANT: O LIVRO E OS HOMENAGEADOS**

*En singeant* é publicado em 1918 pela Edition Atar<sup>24</sup>. Na capa (Figura 2) – que se assemelha, pela austeridade, à de *Par le sentier* – afloram, sobre um fundo pardo, autores, título e subtítulo, indicação de série (prenúncio de uma sequência), nomes dos escritores pastichados emoldurados por um retângulo, cidade e editora. A folha de rosto é a reprodução exata da capa e traz em seu verso as obras de Reber e Milliet: do primeiro, que editaria no mesmo ano o controvertido *Souvenirs de Saint-Antoine* (REBER; VUATAZ, 1918), são somente elencados os volumes de poemas em preparo: *Le soleil sur la fontaine* e *L'orgueil de vivre*<sup>25</sup>; do segundo, é citado *Par le sentier* (MILLIET, 1917), publicado no ano anterior pelas Editions du Carmel. Entre a folha de rosto e o primeiro pastiche, interpõem-se a dedicatória ao “príncipe dos poetas românicos”, Henry Spiess, e o poema inaugural, “Ballade de circonstance pour les auteurs pastichés”, peça que se destina a homenagear os autores imitados – e mais particularmente o dedicatário da obra, ao qual o *envoi* (“ofertório”) do poema alude<sup>26</sup> – e a apontar a feição cômica da obra, como evidencia o último verso de cada estrofe, “À la fin du pastiche, on rit” (“Ao final do pastiche, ri-se” – tradução nossa).

---

24 Abreviação de Ateliers Artistiques, nome que recebe, em 1905, a Société Genevoise d'Édition, fundada em 1896.

25 Títulos não encontrados.

26 Spiess, “poeta menor que passou despercebido entre as estrelas do movimento simbolista” (MILLIET, 1981a, p. 128), será, dos colegas da fase suíça, um dos poucos a serem citados com alguma frequência nos rodapés do *Diário crítico*, sobretudo quando o tema em debate for o modernismo brasileiro. Ao camarada do grupo “Jean Violette”, Milliet (1919) dedica, no final dos anos 1910, dois poemas: “Poème”, estampado na revista *Le Carmel*, e “L’amour que je croyais parti”, em *Le départ sous la pluie*. A única epígrafe presente nesse volume leva, por sinal, a assinatura de Henry Spiess.

CHARLES REBER et SERGE MILLIET

# En singeant...

PASTICHES LITTÉRAIRES

PREMIÈRE SÉRIE

MARCEL ABAIRE - ÉMILE AUDEOUD - L.-CHARLES  
BAUDOIN - AMI CHANTRE - JACQUES CHENEVIÈRE  
MARCELLE EYRIS - PIERRE GIRARD - FRANK GRAND-  
JEAN - RENÉ D'HELBINGUE - FRANÇOIS LAYA  
SERGE MILLIET - RENÉ MORAX - HENRI MUGNIER  
R.-L. PIACHAUD - C.-F. RAMUZ - CHARLES REBER  
GONZAGUE DE REYNOLD - CAMILLE SPIESS - HENRY  
SPIESS - ÉDOUARD TAVAN - ROBERT DE TRAZ  
BENJAMIN VALLOTTON - JEAN VIOLETTE - HENRI  
DE ZIEGLER

GENÈVE

ÉDITION ATAR, CORRATERIE, 12

**Figura 2** – Capa de *En singeant* (MILLIET; REBER, 1918). Fonte: arquivo pessoal deste autor (extraída de exemplar da Biblioteca da Universidade de Genebra)

Vinte e quatro literatos compõem o plantel de homenageados: somam-se aos próprios criadores dos pastiches o poeta, romancista e ensaísta Charles-Ferdinand Ramuz, comumente considerado o escritor mais importante da Suíça romanda no século XX; o escritor, tradutor e crítico teatral René-Louis Piachaud (e seu pseudônimo Marcel Abaire); o poeta Henri Mugnier, que, em passagem por São Paulo em 1922, recitou versos do *Ceil de bœuf* de Milliet no palco do Theatro Municipal durante a Semana de Arte Moderna; o onipresente Jean Violette; os irmãos Henry e Camille Spiess; os responsáveis pelas revistas *Le Carmel*, Louis-Charles Baudouin, *L'Éventail*, François Laya, e *La Voile Latine*, Gonzague de Reynold; o dramaturgo e fundador do Théâtre du Jorat, René Morax; Jacques Chenevière, proeminente membro da Cruz Vermelha e romancista psicológico; Robert de Traz, que fundaria, em 1920, a *Revue de Genève*<sup>27</sup>; a única mulher do grupo, Marcelle Eyris, poetisa que se notabilizaria por ter sido a primeira genebrina a voar; Benjamin Vallotton, criador do Commissaire Potterat, protagonista de diversos de seus romances; o italianista Henri de Ziegler e os poetas Émile Audéoud, Édouard Tavan, Ami Chantre, Pierre Girard, Frank Grandjean e René d'Helbingue<sup>28</sup>.

Incontestavelmente androcêntrica, a equipe de pastichados é predominantemente composta de genebrinos e valdenses, mas dela também fazem parte escritores que, não obstante sua origem diversa, moravam em Genebra no final da década de 1910. Poucos, como Milliet e Reber, eram ainda estudantes: em um grupo cuja média etária se aproximava dos 40 anos, jornalistas e professores eram majoritários. O brasileiro, que então contava 20 anos, era o caçula do time. Todos frequentavam as agremiações literárias locais e publicavam – sobretudo poemas – em seus periódicos e editoras. São os pastiches em verso, conseqüentemente, que sobressaem na obra assinada por Reber e Milliet.

O exame da obra dos colegas não se materializou apenas sob o performativo modo de pastiches. Três anos após o lançamento de *En singeant*, Sérgio Milliet publicou, na revista belga *Lumière*, um artigo cujo objeto era a análise do estilo de parte dos autores imitados em 1918: “La littérature à Genève”<sup>29</sup>. À mercê de um público ganancioso e insensível, a tradicional literatura suíça por muitos aspectos se distinguia da congênera belga, “moderna”, “criativa” e “original”, afirmou Milliet. A essa observação (que mereceria, continuou o crítico, um estudo aprofundado) sucedem-se comentários sobre o mais influente dos poetas suíços, Henry Spiess – cuja obra seria marcada pela melancolia e pelo sofrimento –, e seus discípulos: Piachaud, irônico e amargo, Baudouin, atormentado e cético, o entusiasta Pierre Girard, o musical Jean Violette e o singelo Henri Mugnier, exageradamente influenciado por Verhaeren. Dentre

27 Que teve como colaborador – e representante no Brasil – Ronald de Carvalho.

28 A segunda série de pastiches anunciada na quarta capa de *En singeant* não será publicada. A sequência teria por autores pastichados Daniel Baud-Bovy, Jules Cournard, Louis Courthion, Fernand Chavannes, Léon Dunand, Henri Girardin, Valentin Grandjean, Philippe Godet, Albert Malche, Mathias Morhardt, Pierre-Louis Matthey, Urbain Olivier, Albert Rheinwald, Noëlle Roger, Édouard Rod, Jean-Jacques Rousseau, Paul Seippel, André Vierne, Paul Virès e Zed.

29 Dividido em dois blocos publicados em números diferentes: “Les poètes” (MILLIET, 1921a) e “Les prosateurs” (MILLIET, 1921b).

os prosadores genebrinos, foram destacados, dentre outros, o conciso e metódico Charles Baudouin, o engenhoso Grandjean da *Épopée du solitaire*, Robert de Traz e seu romance à moda de Bourget, o inventor do terceiro sexo e da quarta dimensão, Camille Spiess – autoproclamado “pederasta heroico e filosófico” (MILLIET, 1921b, p. 10) –, e o pouco imaginativo Jacques Chenevière.

Como comprovam as frequentes menções aos artigos de sua lavra cujo fim era difundir a moderna literatura brasileira no exterior, o papel exercido por Milliet como intermediário entre as vanguardas nacional e europeia é reconhecido. Sua atuação no âmbito do circuito literário franco-suíço-belga, de que é mostra a supracitada crítica a escritores genebrinos, permanece, todavia, praticamente ignorada. Por ora, fica ao menos registrada sua ação como importante divulgador, no eixo Norte-Norte, da literatura produzida na Suíça em língua francesa.

É no aparato peritextual, “lugar estratégico em que se firma o contato com o leitor”<sup>30</sup> (HAMON, 1977, p. 266 apud SANGSUE, 2007, p. 136 – tradução nossa), que o aspecto imitativo de *En singeant* se anuncia. A imagem simiesca – que, evidentemente, se reporta aos imitadores, não aos imitados – sugere que os textos de que o volume se compõe não passam de uma tentativa canhestra e caricata de contrafazer o estilo dos homenageados. A referência ao macaco, em uma obra que se pretende imitação, tampouco é original, como atesta, aliás, a epígrafe deste trabalho. Eventuais incertezas quanto ao caráter hipertextual de *En singeant* dissipar-se-iam com o inequívoco subtítulo: “Pastiches littéraires”.

Na Figura 3 estão relacionados os 47 pastiches que integram o livro. Entre os autores macaqueados e o título das imitações, interpola-se uma coluna com os títulos das principais obras dos homenageados até então publicadas ou em preparo para edição.

---

30 “Lieu stratégique où se noue le contact avec le lecteur” (HAMON, 1977, p. 266 apud SANGSUE, 2007, p. 136).

AUTORES	OBRAS	TÍTULO DOS PASTICHES
Marcel Abaire (pseudônimo de R.-L. Piachaud, 1896-1941)	<i>Sous un masque d'ironie</i> (1904)	"La vie est..." ( <i>Sous les frasques d'Uranie</i> ); "Himalaya" (na revista <i>Bêvue des rebuts</i> ) – poemas
Émile Audéoud (1857-1948)		"Bismarck et Machiavel" – poema
L.-C. Baudouin (francês, 1893-1963)	<i>En sourdine</i> (1915); <i>L'Arche flottante</i> (1919)	"Prière" ( <i>En sardine</i> ); "Je m'étais endormi sur la plage..." ( <i>L'Arche flotte entre...</i> ) – poemas
Ami Chantre (1883-1954)	<i>La vaine jeunesse</i> (1910)	"Dimanche" ( <i>La jeune vieillasse</i> ) – poema; "Louis Racine et Henry Bataille – À propos d'Athalie" – crítica
Jacques Chenevière (francês, 1886-1976)	<i>La chambre et le jardin</i> (1912); <i>L'île déserte</i> (1917)	"Regrets" ( <i>Le Cabinet sur le jardin</i> ) – poema; "La plage inhabitée" – conto
Marcelle Eyris (1886- ?)	<i>La merveilleuse tristesse</i> (1911)	"Je peux chanter..." ( <i>L'épatante mélancolie</i> ) – poema; "Choses d'aujourd'hui"; "La soif passe..." – artigos
Pierre Girard (suíço, 1892-1956)	<i>La flamme au soleil</i> (1915); <i>Le pavillon dans les vignes</i> (1918)	"Aime" ( <i>La Flamme au soleil</i> ); "Été" ( <i>Le papillon dans les vignes</i> ) – poemas
Frank Grandjean (suíço, 1879-1934)	<i>L'Épopée du solitaire</i> (1914)	"Le solitaire" ( <i>L'Épopée du vers solitaire</i> ) – poema
René d'Helbingue (francês, 1882-1969)	<i>Violettes éparpillées</i> (1914)	"Chanson" ( <i>Violettes écarquillées</i> ); "La douleur de l'ami" ( <i>Violettes effarouchées</i> ); "Naissance" ( <i>Violettes de commande</i> ) – poemas
François Laya	<i>Poèmes nocturnes</i> (1914); <i>Rondels et ballades</i> (1915)	"Ballade pour celui qui s'en est allé" – poema; "La peinture [sic] à l'huile et la peinture à l'eau" – crítica de arte
Serge Milliet (brasileiro, 1898-1966)	<i>Par le sentier</i> (1917); <i>Le départ sous la pluie</i> (1919)	"Désirs" ( <i>Par le chantier</i> ); "Je suis las..." ( <i>Pendant l'absinthe</i> ) – poemas
René Morax (suíço, 1873-1963)	<i>La nuit des quatre temps</i> (1902); <i>Tell</i> (1914)	"Winkelried" – drama em quatro atos
Henri Mugnier (1890-1957)	<i>L'oasis dans la ville</i> (1916); <i>La clairière automnale</i> (1917)	"Désirs" ( <i>L'oisif dans la ville</i> ); "Désert" ( <i>idem</i> ); "Une drôle d'histoire" ( <i>La clairière aux tons mâles</i> ); "À la France"; "Poème en prose" ( <i>La route embourbée</i> ) – poemas
R.-L. Piachaud (suíço, 1896-1941)	<i>Les jours se suivent</i> (1920)	"Conte des bois et des collines" – conto; "Le rôle du larbin dans la comédie à travers les âges" – crítica
C.-F. Ramuz (suíço, 1878-1947)	<i>Jean-Luc persécuté</i> (1908); <i>Vie de Samuel Belet</i> (1913)	"Jules, garçon de ferme" – narrativa
Charles Reber	<i>Souvenirs de la vie de collègue</i> , com Roger Vuataz (1918)	"La Révolte" ( <i>Le désespoir d'être mort</i> ) – poema; "Souvenirs de la vie de collègue" (avec Roger Vuataz) – narrativas
Gonzague de Reynold (suíço, 1880-1970)	<i>Cités et pays suisses</i> (1914-1920)	"En Engadine" – poema
Camille Spiess (suíço, 1878-1965)	<i>Pédérastie et homosexualité</i> (1915-1917)	"Préface cocasse, de peu de place, en français madécasse, qui préface et présente la présente édition" – prefácio em forma de epístola
Henry Spiess (suíço, 1876-1940)	<i>Le visage ambigu</i> (1915); <i>Attendre</i> (1916); <i>L'amour offensé</i> (1917)	"Moi" ( <i>Le fils à Jean Bigù</i> ); "Le miroir" ( <i>À vendre</i> ); "Parfois tout seul..." ( <i>Printemps 1918</i> ); "Claire aurore de mon amour" ( <i>L'amour enfoncé</i> ) – poemas
Édouard Tavan (suíço, 1842-1919)	<i>La coupe d'onyx</i> (1903)	"Le jet d'eau" ( <i>La coupe de cheveux</i> ); "Conseils à une élève" – poemas
Robert de Traz (francês, 1884-1951)	<i>La Puritaine et l'amour</i> (1917)	"Le 'purotin' de la puritaine" – narrativa
Benjamin Vallotton (suíço, 1877-1962)	<i>Monsieur Potterat se marie</i> (1906)	"Potterat divorce..." – narrativa
Jean Violette (alcmão, 1876-1964)	<i>Sous l'armure</i> (1917); <i>Le roseau sonore</i> (1916)	"La haine" ( <i>Sous l'armoire</i> ) – poema; "À travers les stores baissés..." ( <i>Le réseau du Nord</i> ) – narrativa
Henri de Ziegler (suíço, 1885-1970)	<i>L'aube</i> (1911)	"Course" ( <i>Le Crépuscule</i> ); "Terre" – poemas

**Figura 3** – Autores, obras e pastiches integrantes de *En singeant*. Elaboração deste autor. Fonte: Milliet; Reber, 1918

Como a Figura 3 deixa evidente, os pastiches começam pela deformação burlesca desses títulos. Milliet e Reber valem-se de mecanismos diversificados para fazê-lo: às vezes, mudam apenas algumas letras do nome original – *En sourdine*, de Baudouin, torna-se *En sardine*; *La flamme au soleil*, de Girard, transmuta-se em *La flemme au soleil*; *L'oasis dans la ville*, de Henri Mugnier, vira *L'oisif dans la ville* –, em outras, acrescentam um termo à denominação inicial, resultando em um título risível – *L'épopée du solitaire*, de Grandjean, transforma-se em *L'épopée du vers solitaire* (*vers*, verso, soa como *ver*, verme) –, ou, ainda, substituem palavras do nome verdadeiro por

termos de sentido oposto ou similar: *La vaine jeunesse*, de Ami Chantre, converte-se em *La jeune vieillesse*; *Monsieur Potterat se marie*, de Vallotton, passa a *Potterat divorce*; e *L'aube*, de Ziegler, vira *Le crépuscule*. À alusão a obras reais – pois a deformação dos títulos não impede que se reconheça o hipotexto: sua identificação pelos leitores é, ao contrário, evidentemente intencional – segue-se ou não a transformação lúdica de tais textos, o que pode ter resultado, segundo as definições propostas por Genette (1992), em imitações de outro gênero: o paródico. Só o exame de cada uma dessas peças permitiria distinguir, no conjunto, a realização das duas práticas hipertextuais. Entretanto, tal operação, tendo o livro um número tão expressivo de textos e autores, extrapolaria os limites deste artigo.

Sendo *En singeant* uma obra ainda de difícil acesso, justifica-se a transcrição de ao menos um desses pastiches. Passa-se assim, antes das considerações finais, à apreciação de um deles. O eleito não poderia ser outro senão um que tivesse por alvo o próprio Milliet, imitador e imitado que se presta tributo em dois autopastiches: “*Désirs*” e “*Je suis las*”.

#### DÉSIRS

*Je pense à toi, ce soir, à tes cheveux très bruns,  
À tes mains, à tes pieds d'une pâleur mourante,  
Et je sens mes désirs aigus, ô mon amante,  
S'éveiller au contact de tes subtils parfums.*

*Et je sens mes yeux fous tels ceux des bêtes fauves  
S'allumer, car j'ai soif de ta chair et de toi,  
Je voudrais te voir là couchée auprès de moi,  
Et te tenir entre mes bras dans cette alcôve.*

*Quand tu serais couchée au milieu des coussins  
Je te prendrais par les cheveux... Je voudrais mordre  
Ton nez, tes pieds, ton ventre et puis je voudrais tordre  
Tes mains, tes bras, ta tête et arracher tes seins.*

*Ô mon Amante, ô ma Maîtresse, à toi mon être,  
Prends-moi, emporte-moi, emporte-moi, prends-moi,  
Mes désirs allumés hurlent tous après toi,  
À toi mon sort, à toi mon âme de poète<sup>31</sup>.  
(MILLIET; REBER, 1918, p. 53).*

31 “Penso em ti, nesta noite, em teus cabelos pretos,/ Em tuas mãos e pés de um morrente palor,/ E sinto meu desejo agudo, meu amor,/ Despertar ao tocar teus perfumes secretos.// E sinto os olhos meus como os de besta-fera/ Arderem loucos pois que de ti tenho sede,/ Queria ver-te aqui deitada em minha rede,/ E cerrar-te em meus braços na alcova, quem dera.// Se estivesses deitada em meio a travesseiros/ Pelos cabelos te teria... Eu morderia/ Tua narina, teus pés, teu ventre, torceria/ Teus braços, mãos, cabeça e arrancaria os seios.// A ti meu ser, ó meu Amor, Paixão diletta,/ Que me pegues, me leves, me leves, me pegues,/ E que meus inflamados anseios enxergues,/ A ti meu fado, a ti minha alma de poeta” (MILLIET; REBER, 1918, p. 53 – tradução nossa).

Nesse poema, o eu lírico manifesta o desejo irrefreável de ter consigo a amada – no quarto, na cama, em seus braços. A imagem dessa moça (a quem os versos, aliás, se endereçam) se lhe revela de forma concreta e tangível, mas fracionada – cabelos, mãos, pés, seios... –, num processo de fragmentação que se estende do ideal (representação rememorada) ao real, como deixam entrever os atos que a excitada voz poética anuncia querer realizar tão logo a amada atenda a seu apelo. Porém, nada indica que a *dame sans merci* responderá à chamada do jovem desejoso, e as dores e decepções de que será portadora a noite que se principia serão mitigadas – triste sina romântica! – na escrita de poemas libidinosamente pueris. Essa descomedida súplica teria sido extraída de *Par le chantier*, deformação jocosa do título da obra de Sérgio Milliet, em que a substituição de *sentier* (vereda, senda) por *chantier* (canteiro de obras ou depósito de materiais de construção) ressoa como uma advertência sub-reptícia aos maus imitadores, talvez mais afeitos ao prumo do que à pluma.

Esse pastiche condensa o tema principal de *Par le sentier* na forma mais recorrente nesse livro: versos dodecassílabos distribuídos em quadras. Alguns versos da obra inaugural de Milliet são, ademais, retomados textualmente em “*Désirs*”: no fim do pastiche, por exemplo, ecoa um dos derradeiros versos do poema que abre *Par le sentier*: “*À toi mon coeur, à toi mes vers, à toi mon sort*” (MILLIET, 1917, p. 13) (“A ti meu coração, meus versos, minha sorte” – tradução nossa). O fascínio que despertam nesse inflamado eu lírico o alvor e a lividez da mulher amada também é extraído à letra de um poema daquele livro, “*J’aime tes mains, tes mains d’une pâleur mourante*” (“Amo tuas mãos, tuas mãos de um palor moribundo”), seja do verso inicial que dá nome ao poema, seja daquele que principia a última quadra: “*Car tu sais rendre aigus les désirs endormis*” (“Pois tu tornas agudo o desejo dormente”) (MILLIET, 1917, p. 55-56 – tradução nossa).

O autopastiche voluntário, assinala Genette em *Palimpsestes*, é uma prática hipertextual raríssima<sup>32</sup>, talvez porque exija de quem a realiza “uma consciência e uma capacidade de objetivação estilística incomuns” aliadas a “uma forte individualidade estilística e uma grande aptidão à imitação” (GENETTE, 1992, p. 166 – tradução nossa)<sup>33</sup>. Milliet e Reber (1918), dotados ou não desses atributos, ao se incluírem na lista de imitados, impuseram-se a árdua tarefa de “escrever à moda de si mesmos”, *ma non troppo*, pois um autopastiche por demais fidedigno pouco se distinguiria de outros textos deles (cujo estilo, presume-se, era ainda pouco conhecido). É o aspecto caricatural que permite ao pastiche ser reconhecido como tal. Além disso, a máscara simiesca ajudaria a ocultar dos leitores um traço que parece indissociável daquele que escreve à maneira de si mesmo: o narcisismo desmedido.

---

32 De que serve de exemplo “*À la manière de Paul Verlaine*” (*Parallèlement*), que Milliet e Reber certamente conheciam.

33 “*Pratique fort rare, je l’ai dit, peut-être parce qu’elle suppose à la fois une conscience et une capacité d’objectivation stylistique peu répandues. Il y faut sans doute un écrivain doué en même temps d’une forte individualité stylistique et d’une grande aptitude à l’imitation*” (GENETTE, 1992, p. 166).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preceito caro aos românticos, a originalidade como valor central de uma obra literária entra em descrédito no fim do século XIX – e, a reboque, a crença no gênio e na inspiração –, decorrência, afirma Decout (2017), da crise do sujeito (e da literatura). Não por acaso, é na virada do século que irrompe a moda das imitações! No entanto, quando se escreve “à moda” de alguém obliquamente não se afirma que esse alguém tem um estilo manifestamente próprio, único? Por conseguinte, aquele que imita reconhece em seu alvo marcas de uma individualidade literária. A imitação torna-se, então, homenagem.

Generoso, o imitador faz de seus eleitos modelos e, retomando Decout (2017, p. 149 – tradução nossa), “estende-lhes a zona de influência, aumenta-lhes a visibilidade e dá às suas obras significações inéditas”<sup>34</sup>. Em Genebra, a dupla Milliet e Reber, imitando e sendo imitada, aspira a tornar modelos os pares genebrinos. Com a publicação de *En singeant...: pastiches littéraires*, notabilizam-se pastichados, imitadores e, acima deles, os grêmios literários do Carmel e de Jean Violette, que ganham status de instâncias de consagração.

## SOBRE O AUTOR

**VALTER CESAR PINHEIRO** é professor do Departamento de Letras Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS), integrante do Grupo de Pesquisa Brasil-França do Instituto de Estudos Avançados (IEA/USP) e autor de *A França em contos de Mário de Andrade* (Editora UFS, 2014) e *René Thiollier: obra e vida do grão-senhor da Villa Fortunata e da Academia Paulista de Letras* (Ateliê Editorial, 2017)

valterpinheiro@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-4058-2143>

## REFERÊNCIAS

ALAMBERT JÚNIOR, Francisco. *Um melancólico no auge do modernismo: Sérgio Milliet (uma trajetória no exílio)*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991.

---

34 “Parce que l’imitateur les a choisies et presque élues comme modèles, a étendu leur zone d’influence, a intensifié leur visibilité, les a gratifiées de significations inédites” (DECOUT, 2017, p. 149).

- ARON, Paul. *Histoire du pastiche: le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 2005.
- BIVAR, Vanessa dos Santos Bodstein. *Vivre à St. Paul: os imigrantes franceses na São Paulo oitocentista*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.
- BUENZOD, Emmanuel. *Pour copie conforme...*. Lausanne: Payot, 1918.
- CAMPOS, Regina Maria Salgado. *Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*. São Paulo: Annablume, 1996.
- CANDIDO, Antonio. (1944). Sérgio Milliet, o crítico. In: MILLIET, Sérgio. *Diário crítico (1940-1943)*. v. I. São Paulo: Martins, 1981, p. XI-XXX.
- DECOUT, Maxime. *Qui a peur de l'imitation?*. Paris: Les Editions de Minuit, 2017.
- D'ELIA, Antônio. Prefácio. In: MILLIET, Sérgio. *40 anos de poesia*. Seleção e prefácio de Antônio d'Elia. S. l.: Brasil Editora, 1964, p. 5-9.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1992.
- GONNARD, Nathalie; NÉEL, Laure. Présentation. In: REBOUX, Paul; MÜLLER, Charles. *À la manière de...: pastiches classiques*. Apresentação, notas, questões e posfácio de Nathalie Gonnard e Laure Néel. Paris: Editions Magnard, 2009, p. 5-12.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Paris, Ed. Robert Laffont, 1958 (Collection des Cent Chefs d'Œuvre).
- MILLIET, Sérgio. *Par le sentier*. Genebra/Paris: Editions du Carmel, 1917.
- \_\_\_\_\_. *Le départ sous la pluie*. São Paulo/Genebra: Edition du Groupe Littéraire Jean Violette, 1919.
- \_\_\_\_\_. La littérature à Genève – Les poètes. *Lumière*, Antuérpia, ano 3, 1921a, n. 2, p. 7-9.
- \_\_\_\_\_. La littérature à Genève – Les prosateurs. *Lumière*, Antuérpia, ano 3, 1921b, n. 3, p. 9-10.
- \_\_\_\_\_. *Ceil de bœuf*: précédé d'autres poésies. Antuérpia, Editions Lumière, 1923.
- \_\_\_\_\_. *Roberto*. São Paulo: Niccolini, 1935.
- \_\_\_\_\_. *Marcha a ré*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- \_\_\_\_\_. *De ontem, de hoje e de sempre: Amigos, Amiga...* v. 1. São Paulo: Martins Editora, 1960.
- \_\_\_\_\_. *De ontem, de hoje e de sempre: Recordações com devaneios*. v. 2. São Paulo: Martins Editora, 1962.
- \_\_\_\_\_. *40 anos de poesia*. Seleção e prefácio de Antônio d'Elia. S. l.: Brasil Editora, 1964.
- \_\_\_\_\_. (1944). *Diário crítico (1940-1943)*. v. I. São Paulo: Martins, 1981a.
- \_\_\_\_\_. (1949). *Diário crítico (1948-1949)*. v. VI. São Paulo: Martins, 1981b.
- \_\_\_\_\_. (1953). *Diário crítico (1949-1950)*. v. VII. São Paulo: Martins, 1981c.
- \_\_\_\_\_; REBER, Charles. *En singeant...*: pastiches littéraires. Genebra: Atar, 1918.
- MOTA, Carlos Guilherme. Internacionalização da arquitetura e da crítica de arte: Sérgio Milliet. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 33, n. 96, 2019, p. 449-458. <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2019.3396.0022>
- PINHEIRO, Valter Cesar. A estreia literária de Sérgio Milliet. *Par le sentier. Remate de Males*, Campinas/SP, v. 38, n. 2, 2018, p. 990-1017. <https://doi.org/10.20396/remate.v38i2.8651936>.
- PROUST, Marcel. *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance*. v. VIII. Paris: Plon, 1981.
- REBER, Charles; VUATAZ, Roger. *Souvenirs de Saint-Antoine: la vie au collège*. Carouge: Imprimerie Premet & Faes, 1918.
- REBOUX, Paul; MÜLLER, Charles. *À la manière de...: pastiches classiques*. Apresentação, notas, questões e posfácio de Nathalie Gonnard e Laure Néel. Paris: Editions Magnard, 2009.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2014.

SANGSUE, Daniel. *La relation parodique*. Paris: José Corti, 2007.

\_\_\_\_\_. Pastiches. *Romantisme*. Paris: Armand Colin, v. 148, n. 2, 2010, p. 77-90. <https://doi.org/10.3917/rom.148.0077>.

SERRANO, Pedro Bueno de Melo. *A crítica bandeirante (1920-1950)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

VERLAINE, Paulo. *Poèmes saturniens*. Paris: Librairie Générale Française, 1987.

# O arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz: o livreiro-editor da Livraria Duas Cidades

[ *The personal archive of José Petronilo de Santa Cruz: the bookseller-editor of Livraria Duas Cidades*

Hugo Quinta<sup>1</sup>

Wilton Carlos Lima da Silva<sup>2</sup>

Artigo decorrente da pesquisa de doutorado “Entre fé, autores e leitores: frei Benevenuto de Santa Cruz e a Livraria e Editora Duas Cidades (São Paulo, 1954-2006)”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e desenvolvida por Hugo Quinta sob a orientação do prof. dr. Wilton Carlos Lima da Silva.

**RESUMO** • Este artigo investiga o arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz e abarca aspectos (auto)biográficos e da cultura escrita relacionada à Livraria Duas Cidades, fundada e dirigida por Santa Cruz na cidade de São Paulo. As cartas, fotografias e outros documentos abordam os anos em que ele editou obras religiosas, universitárias, poéticas, e edificou uma rede de sociabilidade em torno da livraria.

• **PALAVRAS-CHAVE** • José Petronilo de Santa Cruz; historiografia editorial brasileira; arquivo pessoal; Livraria Duas Cidades. • **ABSTRACT** •

This article investigates the personal archive of José Petronilo de Santa Cruz and encompasses (auto)biographical aspects and the written culture related to Livraria Duas Cidades, founded and directed by Santa Cruz in the city of São Paulo. The letters, photographs and other documents address the years in which he edited religious, university and poetry books, and built a social network around the bookstore.

• **KEYWORDS** • José Petronilo de Santa Cruz; Brazilian editorial historiography; Personal archive; Livraria Duas Cidades.

Recebido em 21 de novembro de 2019

Aprovado em 24 de julho de 2020

QUINTA, Hugo; SILVA, Wilton Carlos Lima da. O arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz: o livreiro-editor da Livraria Duas Cidades. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 241-264, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i76p241-264>

1 Universidade Estadual Paulista (Unesp, Assis, SP, Brasil).

2 Universidade Estadual Paulista (Unesp, Assis, SP, Brasil).

## O ARQUIVO PESSOAL DE JOSÉ PETRONILO DE SANTA CRUZ

No dia 14 de setembro de 2016, Maria Antonia Pavan de Santa Cruz concedeu-nos um longo depoimento sobre José Petronilo e a Livraria Duas Cidades. Ela falou sobre os 26 anos em que trabalhou e conviveu com o livreiro-editor da empresa, desde 1971, quando se mudou de Ibitinga para São Paulo com o propósito de cursar Letras na Universidade de São Paulo (USP), até 1997, ano do falecimento de Santa Cruz. Um conhecido de Maria Antonia informou a ela que a Duas Cidades estava a contratar uma pessoa para a área de importação de livros. Ela prestou o teste de seleção e foi contratada para trabalhar no atendimento aos clientes da livraria. A então estudante do curso de Letras jamais poderia imaginar que um emprego mudaria a sua trajetória pessoal e profissional: primeiro assumiu a gerência da livraria em 1975, depois casou-se com José Petronilo em 1993 e tornou-se proprietária da empresa de 1997 a 2006.

Esse depoimento desvelou os pormenores dos anos em que ela trabalhou nesse estabelecimento cultural, conviveu com Santa Cruz e com uma miríade de leitores, escritores, estudantes, professores e intelectuais que frequentavam a livraria e publicavam pela editora. O relato foi crucial para termos ciência da existência do acervo familiar sob sua guarda, assim como a herdeira se dispôs a colaborar com o desenvolvimento da pesquisa em torno da trajetória do livreiro-editor e da empresa que ele fundou em São Paulo no ano de 1954 e dirigiu durante 43 anos. A despeito de o arquivo ainda não estar abrigado em uma instituição de natureza arquivística, Maria Antonia nos tem franqueado a investigação da massa documental.

O arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz (1918-1997) abarca o material relativo aos anos em que ele foi dominicano – desde meados da década de 1930 até início da década de 1970 –, a documentação do período em que ele trabalhou como livreiro-editor, incluindo o acervo de 52 anos de existência da Livraria Duas Cidades (1954-2006). A custodiadora do acervo deixou sob os nossos cuidados uma parte significativa dos documentos que integram o arquivo, outra parte encontra-se em Ibitinga e o restante na capital paulista. A massa documental compreende documentos textuais, iconográficos, bibliográficos, sonoros e objetos tridimensionais, a exemplo da quase totalidade dos 272 títulos que a Duas Cidades publicou durante o meio século de existência. Além disso, o arquivo possui a biblioteca pessoal de

Santa Cruz, o caderno de anotações sobre música clássica e o primeiro volume do livro *Problemas de desenvolvimento: necessidades e possibilidades para o estado de São Paulo*, um estudo impresso em 1954, elaborado pela Sociedade de Análise Gráfica e Mecanográfica Aplicada aos Complexos Sociais (Sagmacs)<sup>3</sup> e escrito por Antonio Bezerra Baltar, frei Benevenuto (Figura 1) – nome religioso de José Petronilo –, Darcy Passos, Eduardo Bastos, Louis-Joseph Lebret e Raymond Delprat. O conjunto também contempla recortes e matérias da imprensa, entrevistas, documentos pessoais, cadernos e anotações de estudos, material relacionado à fundação e às atividades da Sagmacs e da Livraria Duas Cidades, além de telegramas e correspondências com Alceu Amoroso Lima, Carlos Pinto Alves (Figura 2), Louis-Joseph Lebret, Murilo Mendes, Jânio Quadros, entre outros remetentes e destinatários.



**Figura 1** – Frei Benevenuto no Convento de Saint-Maximin (sudeste da França, 1943). Fonte: Solia (1943) e arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz

3 Para maiores informações sobre a Sagmacs, consultar o artigo de Pontual (2011) e as teses de Angelo (2010) e Cestaro (2015).

CARLOS PINTO ALVES

Caixa Postal 2387

SÃO PAULO

22 - r - 44

Como é isto, Frei Benevenuto, esquecem-se de mim? Costam relações contigo? Não mais me te le pona, meu me procura... Dizia que tenho feito a mesma coisa; mas eu, é em respeito a seus estudos, a sua disciplina, e, porque, quero vê-lo o mais cedo possível, sacra do te de Cristo. Puro sempre nisso; é a "minha" grande ambição. Que alegria para mim quando chegar esse dia! Saiba, pois, que não se passa um dia sem que eu me lembre de ti.  
Reciba o abraço do Carlos.

**Figura 2** – Carta de Carlos Pinto Alves ao frei Benevenuto.

Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz

Investigar arquivos que não estão abrigados em instituições de guarda causa duplo desafio: encarar, criticamente, o contato direto com as fontes, e analisar a documentação<sup>4</sup> sem descuidar das regras elementares para auscultar, consultar e ordenar arquivos pessoais. O *Manual de organização de arquivos pessoais* (DEPARTAMENTO de Arquivo..., 2015) e uma extensa bibliografia sobre essa

4 Neste artigo vamos utilizar as expressões documentos e fontes como algo similar, na medida em que o trabalho de organização do arquivo pessoal tem envolvido um exame prévio da documentação.

modalidade de acervo têm balizado o nosso trabalho em relação ao material de José Petronilo. O manual trata das condutas levadas a cabo pelo Departamento de Arquivo e Documentação da Casa de Oswaldo Cruz e descreve os procedimentos que a instituição adota para classificar, arranjar e descrever os acervos pessoais. As diretrizes descritas no manual subscrevem o avanço das pesquisas e dos pesquisadores, que nas últimas décadas publicaram ensaios, teses, artigos e livros sobre essa temática, escritos que objetivam suas experiências etnográficas (HEYMANN, 2014; SORÁ, 2015), historiográficas (ROUSSO, 1996; HEYMANN, 1997; GOMES, 1998; IUMATI; NICODEMO, 2018; FANINI, 2018) e multidisciplinares (COLOMBO, 1991; FAVIANO, 2019). Também há perspectivas teórico-metodológicas que versam sobre o impacto das novas tecnologias e dos espaços digitais (BOSCHI, 2010; ARTIÈRES, 2014; MCKEMISH, 2014) na prática arquivística e nas investigações que têm o arquivo de um indivíduo como fonte de pesquisa.

A acumulação de documentos e outros materiais não está necessariamente desprovida de intenções, predileções e rejeições, tanto por parte dos produtores como dos familiares, dos custodiadores ou das instituições de guarda, as quais devem considerar as múltiplas intromissões nos arquivos pessoais, desde o processo de constituição até o momento em que são disponibilizados para consulta pública. Cabe aos pesquisadores e aos locais de guarda destrinchar as possíveis intervenções na composição do arquivo, registrando as ingerências a fim de esclarecer a relação entre os documentos e de construir a biografia do acervo, “de maneira a demonstrar que, assim como os indivíduos, os arquivos são muitas vezes objetos de ‘ilusões’ que fazem desaparecer descontinuidades e deslocamentos, perdas e acréscimos, tanto materiais quanto simbólicas” (HEYMANN, 2014, p. 72).

Trata-se de desmistificar o arquivo como um repositório de truísmos, muito menos de considerá-lo como atitude consciente dos indivíduos que guardam documentos pensando em deixar rastros para o futuro. O arquivo pessoal é um ato (auto)biográfico muitas vezes carente de objetividade e neutralidade, o que pode relativizar a verdade dos documentos abrigados no acervo de um indivíduo (SILVA, 2017). O ato autobiográfico encontra-se no liame entre a subjetividade do sujeito e a relação que ele estabelece diante das circunstâncias da vida. “É desta instabilidade que surge a riqueza dos actos autobiográficos como fonte de informação única, e particularmente complexa, para o estudo do Homem, da sua auto-representação e da sua auto-construção” (CARVALHO, 2018, p. 50).

Os pesquisadores e as instituições de guarda devem organizar um arquivo pessoal observando o conjunto de fontes que o integra, o qual pode elucidar aspectos de uma pesquisa e da memória individual e coletiva (VIDAL, 2007). É necessário que os atores envolvidos nesse trabalho avaliem as fontes criticamente, sendo capazes de conferir a historicidade do arquivo pessoal, para “examinar as práticas e os discursos por meio dos quais o ‘monumento’, o arquivo-fonte, encobre o ‘fragmento’, os gestos – múltiplos, diacrônicos, descentralizados – que constituíram concretamente esses conjuntos documentais.” (HEYMANN, 2014, p. 72).

A contextualização do material mediante um olhar etnográfico dos consulentes procura reconhecer as causas, os propósitos envolvidos e as possíveis intenções do indivíduo ao acumular documentos, analisando o arquivo sem associá-lo

automaticamente a um desejo de testemunho pessoal. Do ponto de vista etnográfico, avaliar o material armazenado por uma pessoa é procurar as relações e os significados das numerosas atividades que o personagem do arquivo realizou em distintos momentos de sua vida, sob a influência do contexto social, cultural e político de uma época<sup>5</sup>.

Apesar de o *Manual de organização de arquivos pessoais* (DEPARTAMENTO de Arquivo e..., 2015) não mencionar a perspectiva etnográfica, a obra orienta a equipe responsável pelo processamento técnico do material a realizar o estudo biográfico do produtor do arquivo, a mapear as espécies e os tipos documentais, a realizar entrevistas<sup>6</sup> com o produtor ou custodiador do acervo, além de sugerir a coleta de depoimentos com pessoas<sup>7</sup> que tiveram relação com a personalidade arquivada, testemunhos que podem auxiliar na compreensão da historicidade da massa documental<sup>8</sup>.

No decorrer da primeira pesquisa de campo na cidade de São Paulo, recebemos de Maria Antonia os documentos textuais e iconográficos acondicionados em doze pastas de plástico avulsas e seis pastas catálogo (duas pretas, duas transparentes, uma vermelha e outra cinza). A nossa ação imediata foi zelar pelo conjunto documental, acondicionando as pastas em três caixas arquivo. Em seguida, houve a preocupação de não modificar a disposição da documentação nessas pastas, não interferindo no arranjo do material, com a finalidade de averiguarmos as intencionalidades do produtor (ou da custodiadora) do arquivo. A consulta da massa documental sem alterar o local onde os documentos estavam acondicionados implicou desenvolver

---

5 Sorá (2015), por exemplo, utilizou a metodologia etnográfica ao pesquisar os arquivos da editora José Olympio. Ele apresenta a história do arquivo, as ações envolvidas na acumulação e separação do material, a relevância do conjunto documental para elucidar a trajetória do editor, e as maneiras como José Olympio se apropriou do acervo com o objetivo de ressaltar a magnificência cultural da empresa. Esse arquivo foi estudado como um espaço social cujo resultado é proveniente da intervenção humana, das experiências, ações e atitudes das pessoas que, direta ou indiretamente, zelaram pelo arquivo e pela memória social do indivíduo e da empresa.

6 O Anexo 2 do manual (DEPARTAMENTO de Arquivo e..., 2015, p. 56-57) prevê um roteiro de entrevista com os custodiadores ou produtores do arquivo. Nós utilizamos esse roteiro para realizar a segunda entrevista com Maria Antonia, que ocorreu em Ibitinga no dia 22 de fevereiro de 2019. Nessa ocasião, ela tratou do processo de acumulação do conjunto documental, dos lugares onde o arquivo foi abrigado e dos documentos de âmbito pessoal e profissional.

7 Até o presente momento colhemos os depoimentos de autores, leitores, familiares e pessoas que trabalharam na Duas Cidades e conviveram com Santa Cruz. Os depoimentos são de Ana Luisa Escorel, Augusto Massi, Davi Arrigucci Jr., Domingos Zamagna, Fernando Uchôa Santa Cruz, frei Carlos Josaphat, frei Betto, Humberto Pereira, João Antonio Caldas Valença, Laura de Mello e Souza, Lucio Gomes Machado, Márcia Vinci, Roberto Schwarz e Rogério Cerqueira Leite.

8 As referências teórico-metodológicas somadas às diretrizes adotadas pela Casa e Fundação Oswaldo Cruz orientam a nossa investigação em torno do arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz e da Livraria Duas Cidades. Em que pesem os fatos de não termos formação arquivística e de o conjunto documental ainda não ter sido doado para uma instituição de guarda, procuramos seguir as regras previstas para organização, acondicionamento e armazenamento dos tipos documentais do acervo.

mecanismos de investigação do acervo que evitassem o contato direto e recorrente com as fontes, o que nos levou a digitalizar<sup>9</sup> o material sob nossa responsabilidade.

A partir desse trabalho foi possível identificar o período temporal (1918-2005) que abrange o acervo de Santa Cruz e de sua empresa, bem como os tipos documentais<sup>10</sup> textuais e iconográficos que estão sob o nosso cuidado. Entre esses tipos, destacamos o quadro cronológico de edições da Livraria Duas Cidades; adesivos; catálogos; selos; sacolas; papéis timbrado; relação de títulos esgotados; relação dos livros publicados em coedição com a Moraes<sup>11</sup>; listas de preços dos livros; os contratos (de autoria e de locação de imóveis); ofícios; matérias de jornal; revistas científicas; entrevistas; ensaios; reportagens; relatórios; requerimentos; procurações; nomeações; exonerações; diários oficiais; termos de responsabilidade; abaixo-assinado; alvarás; atestados; cartões (de visita e postais); estatutos (de fundação da Sagma e da Livraria Duas Cidades); notas de pesar; certidões (de nascimento, batismo, reservista, casamento); passaporte; anotações; moções de apoio; cobranças; comunicados; diplomas; discursos; planos de aula; orações; informes; leis; listas (de livros doados, de nomes e endereço, de revistas); bilhetes; diários e notas de viagem (como a da Figura 3); telegramas; correios eletrônicos, cartas (por exemplo, a que consta na Figura 4) e fotografias.

A multiplicidade e a variedade de documentos abrigados em um arquivo pessoal são capazes de enfeitiçar os consulentes (GOMES, 1998), havendo risco de o conteúdo ser mais relevante que o contexto de criação dos documentos. A rigor, o vício de percepção do conjunto documental esvazia o valor probatório no momento em que se relativizam as condicionantes que levaram à criação da fonte. “O que os caracteriza é a função que desempenham no processo de desenvolvimento das atividades de uma pessoa ou um organismo (público ou privado), servindo-lhes também de prova” (CAMARGO, 2009, p. 28). As atividades dos indivíduos e das instituições geram documentos que representam as ações individuais e institucionais. E há documentos que dizem respeito aos aspectos

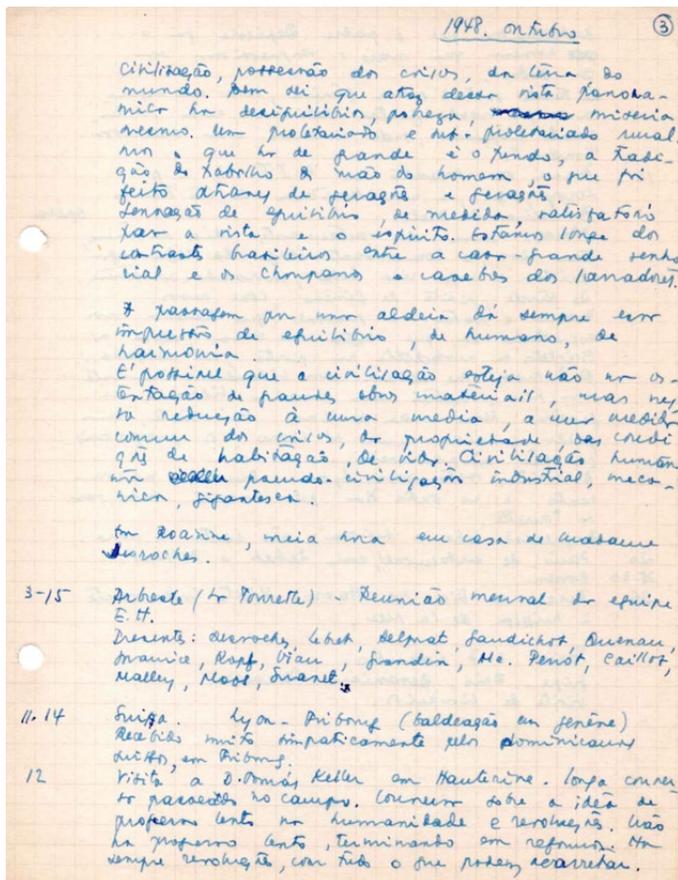
---

9 Estamos conscientes dos obstáculos inerentes ao arquivamento eletrônico. Entretanto, optamos por digitalizar os documentos do acervo para evitar a consulta frequente do material físico e ter acesso à documentação através do computador e das nuvens. As novas tecnologias podem interferir nos arranjos documentais e alterar a forma de organização, valoração, veracidade e autenticidade das fontes. A digitalização do acervo de Santa Cruz ocorreu à luz das reflexões de Colombo (1991), Boschi (2010), Artières (2014), Mckemmish (2014) e Pajeú, Carvalho e Moura (2018).

10 Sobre os tipos documentais de acervos pessoais, Penna e Graebin (2010, p. 124) afirmam: “Podem constituir-se em atas, jornais, proclamações, registros, fotografias, diários, vestígios orais e visuais, enfim, [...] matéria-prima para discutir o que já foi estabelecido ou reconstruir de outra forma trajetórias de grupos, cidades, pessoas e acontecimentos.”

11 Sobre a Livraria Moraes Editora, consultar o artigo de Ludovico (2016).

mais íntimos, como os diários da viagem<sup>12</sup> de frei Benevenuto na França, ou até mesmo as numerosas correspondências com o padre Lebret<sup>13</sup>.



**Figura 3** – Terceira página do diário de viagem de frei Benevenuto (outubro de 1948). Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz

12 Esse e outros documentos podem ser problematizados como egodocumentos, conforme nos ensina Camargo (2009, p. 38): “Termo cunhado pelo historiador holandês Jacob Presser, em 1958, para designar documentos em relação aos quais, na altura, os pesquisadores manifestavam ainda grande desconfiança: autobiografias, memórias, diários, cartas pessoais e outros textos em que a pessoa escreve sobre si ou sobre seus sentimentos. A história das mentalidades e a micro-história não os tinham convertido ainda em objeto de reflexão.”

13 Louis-Joseph Lebret (1897-1966) nasceu em Le Minihic-sur-Rance, cidade localizada na Bretanha francesa. Ele foi aluno da escola naval, oficial da marinha durante a Primeira Guerra Mundial e ingressou na Ordem Dominicana em 1923. Foi um dos responsáveis por fundar a associação Economia e Humanismo, em 1941, e após a Segunda Guerra Mundial fundou um centro de estudos dedicado a estudar os aspectos humanos e econômicos de cidades e países. No Brasil, Lebret construiu um vultoso trabalho, e frei Benevenuto foi o seu principal representante nos anos de 1950 e 1960. Para mais informações, consultar: Angelo (2010) e Bosi (2012).

ECONOMIE ET HUMANISME  
Centre d'Etude des Complexes Sociaux

" La Tourette "

EVEUX /sur l'ARBRESLE  
(Rhône)

Téléph. 43 à l'Arbresle  
C. C. Postaux Lyon 1529-16

LL.CB 1099

La Tourette, le 24 décembre 1954

Le Révérend Père de Santa Cruz

Très cher,

1° As-tu reçu le texte de mon exposé (finale du Congrès) ?

2° Nous voudrions publier les textes Sauvy, Piettre, Faulhaber, Sebregondi, Celestin, Leuret, dans un recueil plus vaste sur les niveaux de vie et le développement. En échange, nous attirerions l'attention sur le compte-rendu officiel et ajouterions en fin d'ouvrage la liste de tous les compte-rendus à paraître des Congrès scientifiques tenus dans le cadre du IVème centenaire. Comme ceci ne sortirait pas avant septembre, l'édition officielle et complète garderait sa primauté.

3° Il nous manque le texte français intégral de la conférence de Piettre. Voudrais-tu nous l'envoyer d'urgence ?

4° Celestin fait urgence pour t'envoyer son texte rectifié. Il part fin janvier pour un an au moins comme conseiller technique du directeur du plan colombien

5° Assemblée générale E.H. bonne, agitée par la présence d'Espéret et Cruziat. Les laïcs vont-ils enfin fonder un mouvement vigoureux d'action ? Il le faudrait.

6° De grâce bouscule Sousa et Lucas pour le paiement. Lucas parti, ce sera ceinture. Ces affaires d'argent vont hâter sa mort, ou sa mise au rencart. Mon rythme de vie est actuellement du suicide. Et tout de même, que restera-t-il à E.H. si le vieux disparaît trop tôt ?

Nous sommes très inquiets que tu nous laisses totalement ainsi sans nouvelles.

Je pars en Colombie (Bogota) le 10, puis reviens par San Francisco, Honolulu Tokyo, Manille, Saïgon (invitation du gouvernement), Delhi, Irak, Iran. Ainsi ma documentation niveaux de vie va prendre consistance. Le Père Martin doit partir en janvier en A.O.F. pour le même motif, au compte de la recherche scientifique d'Outre-Mer. Nous allons avoir, avec toutes ces enquêtes, un bon dossier pour bâtir la théorie du développement.

Bon Noël, Bonne année,  
Tout affectueusement,

Jf. Fr. Joseph LEBRET O.P.

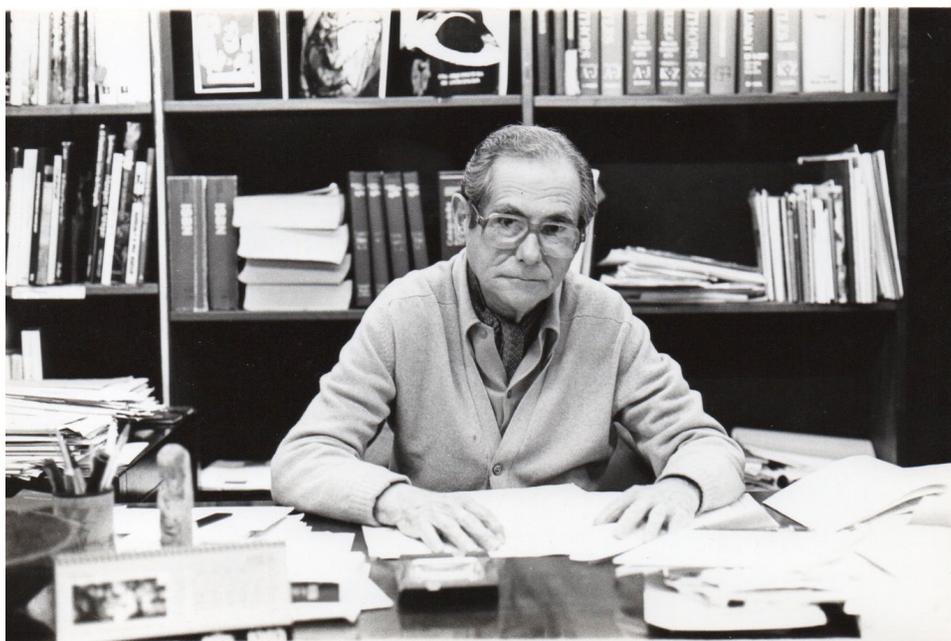
P. M. Collette

**Figura 4** – Carta de padre Leuret para Frei Benevenuto, enviada de La Tourette, França, no dia 24 de dezembro de 1954. Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo

Os registros iconográficos compõem o universo arquivístico desde a segunda metade do Oitocentos até a contemporaneidade. As fotografias e os filmes têm desafiado a área arquivística a problematizar a presença das imagens nos arquivos, uma vez que os registros se distinguem tanto na materialidade quanto na forma de expressão, sobretudo se considerarmos a amíuê presença da iconografia nos acervos. As especificidades desse tipo documental demandam tratamento específico, com a mesma diligência de investigação das fontes textuais, buscando compreender o contexto de origem do documento em detrimento do conteúdo da imagem. Lacerda (2014, p. 63-64) propõe uma série de perguntas que podem contribuir com a análise dos suportes visuais abrigados em arquivos pessoais: “que tipos documentais são produzidos; quem os produz; quem os edita em álbuns, caixas ou outras espécies de

dispositivos de exibição; quem os mantém sob custódia; quem representa o papel de organizador dos eventos registrados visualmente; de quem é a iniciativa de fotografar”.

Essas e outras indagações têm guiado o nosso trabalho com as fontes iconográficas de tal arquivo pessoal, que possui sete álbuns, 21 fotos avulsas e mais algumas imagens a representar o universo familiar, religioso e profissional (como a da Figura 5) de José Petronilo de Santa Cruz.



**Figura 5** – Santa Cruz na Livraria Duas Cidades (fotografia sem data e sem anotações). Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz

Neste artigo procuramos demonstrar que o tratamento dos documentos levou em consideração a natureza orgânica do conjunto, um trabalho conduzido através dos princípios que orientam a identificação e a classificação do material pertencente ao conjunto documental de Santa Cruz. Sob os auspícios da metodologia funcional, adotou-se uma conduta que considera o contexto (HEYMANN, 2009) de produção e acumulação dos documentos textuais e iconográficos para procurar a relação entre os registros da fonte e o produtor do arquivo, encarando-o como um todo indissociável.

Na próxima etapa deste texto, apresentamos José Petronilo e algumas de suas atividades profissionais, em especial a função que ocupou, entre as décadas de 1960 e 1980, de livreiro-editor da Duas Cidades. Até o final da década de 1960, ele editou, importou e vendeu livros religiosos e, a partir dos anos 1970, diversificou as áreas temáticas dos livros vendidos e editados pela empresa, tornando-a um empreendimento cultural voltado às ciências humanas e sociais, à literatura, à arte e à psicologia, um espaço formador de gerações de intelectuais de São Paulo e de outras regiões do Brasil.

## O LIVREIRO-EDITOR DA LIVRARIA DUAS CIDADES

A trajetória de Santa Cruz no ramo livreiro e editorial compõe a história social e cultural da cidade São Paulo e da ordem dominicana brasileira do século passado. Ainda que este artigo não seja o espaço adequado para urdirmos, em profundidade, o novelo que envolve o livreiro-editor, os dominicanos, a capital paulista e o mercado do livro desse período, a nossa proposta é refletir sobre alguns traços biográficos de Santa Cruz e de sua livraria e editora por meio de alguns documentos do arquivo pessoal em tela. Desse modo, procuramos demonstrar a relevância das relações pessoais na sua formação profissional, bem como o contexto e as circunstâncias de consolidação da Duas Cidades durante as décadas que ela vendeu e editou livros religiosos, universitários, de filosofia, de poesia de vanguarda e de crítica literária, ao passo que também sofreu as consequências políticas, econômicas e culturais da ditadura civil-militar (1964-1985).

Antes de nos aproximarmos da figura do livreiro-editor e da intelectualidade paulistana de 1970 e 1980, é necessário investigarmos o que o motivou a embrenhar-se no universo dos livros durante os anos 1950 e conduzir uma empresa que se tornou conhecida das classes abastadas e médias, da juventude católica e universitária, dos artistas plásticos, dos industriários da metrópole e dos políticos brasileiros.

Filho de um cartorário e de uma dona de casa, José Petronilo nasceu na cidade de São Luís do Quitunde, interior do estado de Alagoas, em 1918. Ele foi batizado em Maceió no ano de 1937 e estudou no colégio Marista de Recife, para, em seguida, se dedicar à vida religiosa. Em 1938, Santa Cruz foi para a França, iniciou o noviciado, cursou Filosofia e Teologia no antigo convento de Saint-Maximin, localizado no sudeste do país, onde ele viveu até 1942. Neste ano, retornou ao Brasil e passou a residir no Convento Santo Alberto Magno, em São Paulo, onde concluiu a ordenação e tornou-se padre.

Entre os documentos do arquivo pessoal datados da década de 1940, estão as cartas enviadas pelo empresário Carlos Pinto Alves, as correspondências assinadas por Alceu Amoroso Lima, a carta de Frei Benevenuto a Sérgio Milliet, as epístolas recebidas ou endereçadas aos dominicanos brasileiros e franceses, além de um conjunto de missivas que revelam as nuances das relações de Santa Cruz com personalidades do campo leigo, religioso e empresarial. Na década seguinte, “tendo São Paulo por epicentro das mudanças que continham, no seu movimento, transformações de vulto no tecido e na forma de organização da cultura” (ARRUDA, 2015, p. 51), frei Benevenuto foi um dos personagens que personificaram esse tempo de ebulição econômica e cultural da capital paulista, o que é atestado pelo acréscimo do número de cartas recebidas e enviadas por ele ou por sua secretária, ampliando o leque de destinatários de peso do campo político e cultural, como Mario Pedrosa, Antonio Delorenzo Neto, Lourival Gomes Machado, Pietro Maria Bardi, Lucas Nogueira Garcez e Jânio Quadros, que o convidou a compor a comissão de organização do IV Centenário da cidade São Paulo, comemorado em 1954.

Foi no início desse decênio que Santa Cruz convidou os artistas plásticos da capital paulista Alfredo Volpi, Yolanda Mohalyi, Geraldo de Barros, Moussia Pinto Alves, Bruno Giorgi, entre outros, para decorar a capela Cristo Operário, que

funcionou no mesmo local da comunidade Unilabor<sup>14</sup>, concebida e coordenada pelo frei João Baptista Pereira dos Santos (CLARO, 2012, p. 21-22). Nos meses de outubro e novembro de 1950, lecionou o curso *Problemas da Arte Sacra*, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Benevenuto conheceu o padre Leuret em finais dos anos 1940, tornou-se um dos diretores da Sagmacs, intermediou a venda da revista *Économie et Humanisme* no Brasil, bem como fez parte do conselho de administração do MAM, da comissão organizadora da II Bienal de São Paulo e exerceu a presidência do I Congresso de Economia Humana, realizado concomitantemente às festividades do quarto centenário da capital paulista. No dia 16 de dezembro de 1954, ele e dois sócios<sup>15</sup> edificaram a Livraria Duas Cidades Ltda., localizada no 13º andar do edifício da Praça da Bandeira, n. 40, em duas salas comerciais emprestadas por Olívio Gomes, então proprietário da Tecelagem Parahyba.

O decênio de 1960 foi decisivo na afirmação da empresa e do livreiro-editor. A turbulência política e econômica dessa década intensificou-se com a ditadura iniciada em 1964, momento em que uma parte expressiva dos dominicanos brasileiros foi perseguida, principalmente aqueles que propagavam os ideais humanos, libertários e progressistas. O processo de endurecimento do regime ocorreu paralelamente ao enraizamento da livraria e editora na cena cultural paulistana, conquistando cada vez mais leitores e intelectuais, o que levou a empresa a comprar, em 1966, um local mais adequado à nova fase, instalando-se na rua Bento Freitas, n. 158 (Figura 6). O espaço foi projetado a partir da concepção modernista vigente naquele tempo por dois profissionais que se tornaram referências no Brasil, os arquitetos e *designers* João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, este responsável por criar, em 1963, o logotipo da Livraria Duas Cidades, com as duas torres (Figura 7) a representar o conflito entre a cidade de Deus e a cidade dos Homens, “o nome da livraria inspirado na *Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, sugeria como horizonte utópico: *Civitas, concors hominum multitudo* (A cidade é a reunião dos homens em comunhão)” (MASSI, 2012, p. 24).

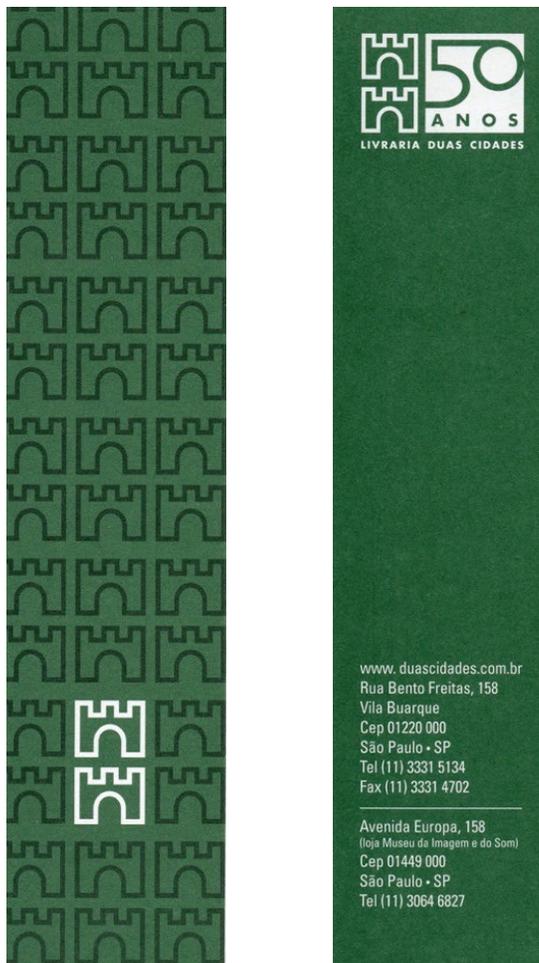
---

14 Em meados de 1948, frei João Baptista Pereira dos Santos estagiou no movimento Economia e Humanismo e conheceu o trabalho dos padres operários franceses em uma fábrica de relógios (localizada no sudeste do país), onde havia uma estrutura organizacional em que os trabalhadores participavam dos lucros e dos processos decisórios. Inspirado em sua experiência vivenciada na França, o religioso decidiu fundar uma comunidade de trabalho no Brasil, nomeada Unilabor. Para mais informações, consultar a tese de Claro (2012) e o livro *Unilabor: uma revolução na estrutura da empresa*, publicado pela Livraria Duas Cidades e de autoria do frei João Baptista Pereira dos Santos (1962).

15 Os documentos da empresa disponíveis na Junta Comercial do Estado de São Paulo (Jucesp) comprovam que Santa Cruz foi o sócio (os outros eram Maurlio Laterza, Ana Maria Rappa Sad e Luiza Maria Bandeira Mello) com a maior quantia de capital social investido na fundação da empresa. Em 1957, a Sociedade Impulsionadora da Instrução (SII), pertencente aos dominicanos, comprou as cotas de frei Benevenuto pelo fato de a Igreja proibir que um padre tenha bens em seu nome. No início dos anos 1970, ele comprou as quotas da SII, tornou-se sócio majoritário da Duas Cidades e passou a alugar a sala da rua Bento Freitas, n. 158, de propriedade da ordem dominicana.



**Figura 6** – Fachada da Livraria Duas Cidades na rua Bento Freitas, n. 158 (sem data e sem autoria). Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz



**Figura 7** – Frente e verso do marcador de página em comemoração dos 50 anos da Livraria Duas Cidades. Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz

Foi na vida dominicana que ele conheceu o padre Lebret, relacionou-se com personalidades do mundo político e cultural, e fundou a empresa. Ao nos debruçarmos sobre o catálogo de livros editados pela Duas Cidades desde a sua fundação até 1969, é notória a predominância de títulos religiosos, de obras que dialogam com uma perspectiva progressista do pensamento religioso formulado no Brasil e na França. Nesse período, dos 90 livros publicados em primeira edição<sup>16</sup>, 69 são da área temática da religião, da economia e humanismo, da filosofia da religião e da relação entre religião e sociologia, religião e política e religião e sexualidade. As 21 obras restantes são da área de filosofia, filosofia do direito, sociologia, história, ética, política, psicologia e biografia. Dentre os autores religiosos, destacamos os franceses

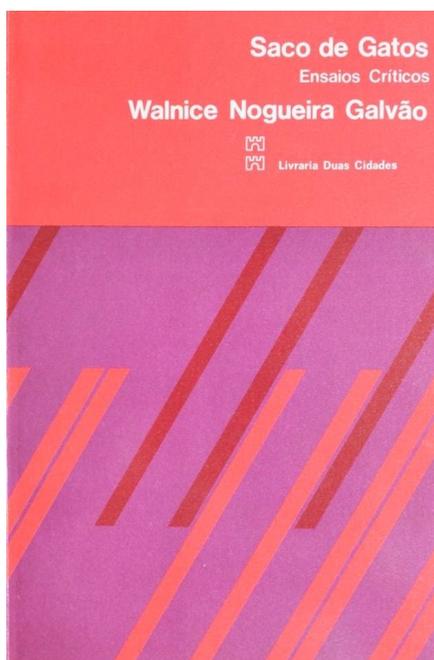
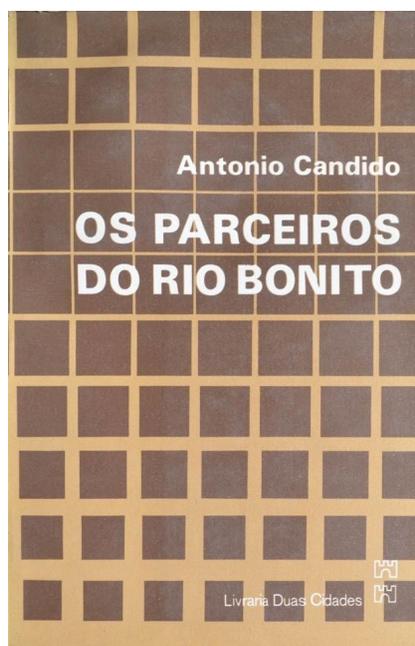
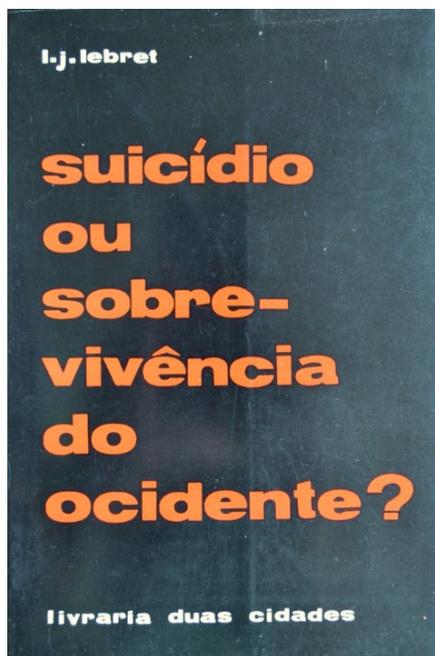
<sup>16</sup> A Duas Cidades, em coedição com a portuguesa editora Moraes, publicou 15 livros em primeira edição, títulos dedicados à temática religiosa. Os dados apresentados não contabilizam as obras coeditadas com a Moraes.

Michel Quoist, Le Bret, Thomas Suavet e os freis brasileiros Carlos Josaphat, Bernardo Catão e Matheus Rocha. Esses e outros dominicanos fizeram parte do catálogo da primeira fase da editora, autores que se engajaram na defesa de novas ideias para o pensamento cristão, de uma Igreja voltada aos problemas do desenvolvimento, da pobreza e da miséria nos países subdesenvolvidos.

No decorrer da década de 1970 ocorreu uma inflexão no catálogo da editora. Até o presente momento não está claro quais foram os motivos que levaram o editor a ampliar as áreas temáticas do catálogo, propiciando que os títulos de cunho religioso fossem publicados por intermédio de algumas reedições. As nossas hipóteses são de que a mudança do catálogo ocorreu em decorrência dos embates de Frei Benevenuto com a ala mais conservadora dos dominicanos, da presença da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) na rua Maria Antônia, da sua amizade com a família de Antonio Candido de Mello e Souza, do envolvimento da Duas Cidades no assassinato de Carlos Marighella, em 1969<sup>17</sup>, e do seu pedido de ex-clausuração aprovado pela Igreja em 1972. No arquivo pessoal de José Petronilo existem pouquíssimos documentos de finais dos anos 1960 e início dos anos 1970, de sorte que as nossas suposições se amparam nas pesquisas que realizamos em outros arquivos e nos depoimentos concedidos à nossa pesquisa. Esses fatores são preponderantes para refletirmos sobre a diversificação da linha editorial (a exemplo da Figura 8), do público leitor que passou a frequentar a livraria e dos novos autores da editora. A presença da FFLCH na rua Maria Antônia até 1968, a localização da livraria no centro da cidade e próximo à Universidade Presbiteriana Mackenzie e à Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, as relações de amizade que Santa Cruz estabeleceu com a intelectualidade paulistana e a sua saída da ordem dominicana foram fatores determinantes na nova etapa que a Duas Cidades inaugurou nos anos de 1970.

---

<sup>17</sup> Para mais informações sobre o envolvimento dos frades dominicanos, da Duas Cidades e do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) no assassinato de Carlos Marighella, consultar: Betto (1987) e Souza (2009).



**Figura 8** – Mira Schendel é a capista do livro *Suicídio ou sobrevivência do ocidente*, de L. J. Lebret (1964); Ana Luisa Escorel é a designer da obra *Os parceiros do rio Bonito*, de Antonio Candido (1971); Lúcio Gomes Machado assina a capa de *Saco de gatos*, de Walnice Nogueira Galvão (1976); e Julio Plaza cria a arte da capa de *Poesia 1949-1979*, de Augusto de Campos (1979). Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz

De todas as variáveis mencionadas, talvez a mais importante tenha sido a amizade com a família de Antonio Candido. Um exemplo desse elo é a mãe do crítico literário, dona Clarisse, admiradora das missas do frei Benevenuto, assim como a assiduidade com a qual o religioso frequentava a casa do amigo para almoçar, jantar ou conversar sobre música, literatura e religião. Na iminência de Santa Cruz desvincular-se da Ordem, o editor começou a publicar os livros de Antonio Candido<sup>18</sup>, de Roberto de Mello e Souza<sup>19</sup>, de Gilda de Mello e Souza<sup>20</sup>, ao passo que a *designer* Ana Luisa Escorel, filha de Antonio e Gilda, se tornou capista da editora. A centralidade do crítico literário na nova fase da editora não se restringe ao âmbito familiar, ele também sugeriu a publicação das dissertações e teses de seus orientandos<sup>21</sup>, promoveu a editora publicando suas obras, liderou um abaixo-assinado para evitar o fim da empresa e não se importou com o fato de Santa Cruz publicar as obras dos poetas concretos Décio Pignatari<sup>22</sup>, Haroldo de Campos<sup>23</sup> e Augusto de Campos<sup>24</sup>.

Nas décadas de 1970 e 1980, a Livraria Duas Cidades converteu-se em um espaço de sociabilidade para intelectuais, professores e estudantes universitários. Além “de possuir livros de qualidade, a livraria tornou-se um dos raros espaços de liberdade para discussão no tempo da ditadura”, relata a professora Marilena Chauí para a *Folha de S. Paulo* (EDITORA e livraria é..., 2000). Se a editora diversificou as áreas temáticas, publicando crítica literária, filosofia, psicologia, sociologia, educação, poesia e literatura infantil, a livraria passou a importar livros para o público do ensino superior<sup>25</sup>. Entretanto, a empresa não passou incólume pelas dificuldades econômicas do país, teve dificuldades financeiras e a Ordem Dominicana, proprietária da sala alugada na rua Bento Freitas, ameaçou despejar o locatário por falta de um acordo entre as partes, um processo que transcorreu desde 1975 até 1988. Antonio Candido e outras personalidades da cultura e da intelectualidade paulistana

---

18 *Vários escritos* (1970); *Os parceiros do rio Bonito* (1971) (Figura 8); e o *Discurso e a cidade* (1993).

19 *Desenvolvimento de liderança na empresa* (1973); *Mina R.* (1973); *Administração integrada* (1983); *Contos da angústia malangosa* (1986); *Tisana* (1989); *Integração organizacional* (1991); *Executivo filosófico* (1992); e *Repensando RH* (1994).

20 *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (1979); e *Exercícios de leitura* (1980).

21 Os orientandos eram: Telê Porto Ancona Lopez, com *Mário de Andrade: ramais e caminhos* (1972); João Luiz Lafeté, com *1930: a crítica e o modernismo* (1975); João Alexandre Barbosa, com *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto* (1975) e *OPUS 60: ensaios de crítica* (1980); Walnice Nogueira Galvão, com *Saco de gatos: ensaios críticos* (1976) (Figura 8); Suzi Frankl Sperber, com *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa* (1976); Tereza Pires Vara, com *A mascarada sublime: o estudo de Quincas Borba* (1976); Roberto Schwarz, com *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990); José Miguel Wisnik, com *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22* (1977); e Davi Arrigucci Jr., com *O cacto e as ruínas* (1997).

22 *Poesia pois é poesia, 1950-1975* (1977).

23 *Teoria da poesia concreta* (1975), publicado em coautoria com Décio Pignatari e Augusto de Campos.

24 *Poesia, 1949-1979* (1979). (Figura 8).

25 Nas palavras de Augusto Massi, o livreiro-editor foi “muito mais que um livreiro, Santa Cruz abasteceu e formou três gerações de intelectuais de São Paulo” (CRIADOR da editora..., 1997).

e brasileira encabeçaram um movimento contra o despejo da Duas Cidades (Figura 9), publicaram artigos em jornais e enviaram telegramas e cartas de apoio (Figura 10) ao livreiro-editor.

O DESPEJO DA LIVRARIA DUAS CIDADES

A Livraria Duas Cidades vai ser despejada. A ação está correndo na Justiça. Trata-se de uma agressão descabida à nossa cultura.

Este despejo fica mais escandaloso quando se sabe que os autores da ação são os padres dominicanos. Os mesmos que em outro momento histórico aprovaram e incentivaram a Livraria Duas Cidades, atribuindo-lhe o papel do qual ela não se afastou até hoje: colocar a cultura mundial ao alcance de todos, num clima ecumênico, pluralista, tolerante, sem discriminações, pensando na promoção do homem total.

A Duas Cidades é uma das livrarias mais inteligentes do Brasil. Estranhamos, pois, a intransigência que não permitiu um acordo entre os locadores (a Ordem Dominicana) e o inquilino (a Livraria).

Por isso, nosso protesto e nossa determinação de estarmos presentes no momento em que se consumir judicialmente o despejo, na calçada da Rua Bento Freitas, 158.

NOME	PROFISSÃO	RG	ASSINATURA
Antonio Landeiro de Mello e Souza	Professor	403.405	A. Landeiro
Maria da Penha Minkler Carioha		134.433	
Milton Vays	Professor	260.979	Milton Vays
AURELIANE DUREL STEPHAN	DESIGNER PROFESSOR	2.559.765	
Antonio Jacson		3.224.983	Antonio Jacson
José Eusebio Pezala		6762.053	José Eusebio Pezala
Julio Barbosa	professor	853358	Jul
Maria Cecilia C. Scharlach	arg.	3.576.155	Maria Cecilia
ROBERTO MIYAZAKI KUMAGAI	professor	3.445.187	Roberto Miyazaki Kumagai
Antonio J. Costa Lima	empresário	2.586.054	Antonio J. Costa Lima
UBIRAJARA M. L. RAFINO	ARQUITETO/ARQUIETA PUBLICO	1324499 SP	Ubirajara M. L. Rafino
Paulo BRAZIL E. SANT'ANNA	ARQUITETO	6729335	Paulo Brazil E. Sant'Anna

**Figura 9** – Abaixo-assinado contra o despejo da Livraria Duas Cidades.

Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz



UNICAMP

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
Cidade Universitária, 16 de dezembro de 1987.

Moção de apoio à Livraria Duas Cidades

A Livraria Duas Cidades desempenha há muitos anos papel relevante para a vida acadêmica e cultural do país. Seu catálogo de edições é, sem dúvida, um dos mais importantes do mundo editorial brasileiro.

A Congregação do Instituto de Estudos da Linguagem reunida em 14/12/87, tendo tomado conhecimento das dificuldades / atuais da Livraria espera que elas sejam superadas e que esta Instituição possa continuar prestando seus importantes serviços culturais e acadêmicos à sociedade brasileira.

  
PROF. DR. ELUAZIR J. GUIMARÃES  
Diretor  
IEL/UNICAMP  
Marília 6.82

Universidade Estadual de Campinas  
Caixa Postal 1170  
13100 Campinas SP Brasil

Telefone: PABX (0192) 39-1301  
Telex: (019) 1150

**Figura 10** – Moção de apoio à Livraria Duas Cidades (IEL, Unicamp). Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo

Na iminência da Duas Cidades completar 30 anos de existência, Santa Cruz enviou uma carta aos amigos com o fito de convidá-los a se tornarem sócios da empresa em face das dificuldades econômicas vivenciadas pelo país no início da década de 1980 (Figura 11). Logo no início da epístola, ele atesta a magnificência cultural da Duas Cidades: “Não me parece exagero afirmar que ela faz parte da fisionomia cultural de São Paulo, com uma importante ação local e irradiação no país inteiro”. Ele chama atenção para o catálogo da editora, informando que foram publicados 200 títulos e

que um quarto desse total estava esgotado, além de medrar o reconhecimento do setor editorial em relação ao projeto gráfico dos títulos editados. Não obstante, o cenário econômico do início da década de 1980 o impedia de investir na sua livraria e editora, a política cambial prejudicava o setor de importação dos livros e os custos da publicação estavam cada vez mais onerosos. “O apelo aos amigos, é, pois, uma vontade deliberada de os associar a uma tarefa concebida como um trabalho em prol do homem no campo das ideias. [...] Só me parece válida uma associação participativa. Esta conotação caracteriza decisivamente meu apelo.”

PARA NÃO MORRER ANTES DOS 30 ANOS

Prezado Amigo: *Maria Antônia*

Fundada por mim em dezembro de 1954, a Livraria Duas Cidades tem uma história, que é conhecida por meus amigos, colaboradores e clientes.

Não se parece estapuro afirmar que ela faz parte da história cultural de São Paulo, com uma importante ação local e irradiação no país inteiro.

No campo da importação, procurei trazer para nossos centros de reflexão e pensamento o que havia de melhor nas grandes editoras de vários países, em Filosofia, Ciências Humanas, Literatura e Arte.

No setor editorial conquistei um lugar de destaque seja em traduções de obras estrangeiras, seja com a edição de inúmeros autores brasileiros. Nesse campo, Duas Cidades trouxe uma contribuição cultural importante, em Filosofia, Ciências Humanas, Poesia Literária, e com alguns passos na Literatura Infantil, setor que pretendo ampliar e abrir a autores brasileiros.

De nosso catálogo constam 200 títulos editados, dos quais 50 esgotados, obsoleto do a um padrão gráfico de reconhecido valor entre os críticos e profissionais do setor editorial.

A conjuntura econômica e financeira que atravessamos ameaça agora este esforço e este serviço cultural, em escala muito difícil de ser superada.

Trabalhando com um pequeno capital, não se é mais possível suportar a elevada alta dos custos operacionais da empresa. No setor editorial, sobretudo, as vendas somente são reembolsáveis a longo prazo, com obrigações (compra de papel, impressão) exigidas a curto prazo, operações que supõem um alto custo de giro. Há falta desta, a empresa de pequeno capital como a nossa, fica exageradamente dependente de recursos bancários, cujas taxas de juros, segundo a experiência de 1981 e 1982 são absolutamente insuportáveis com a margem de lucro das atividades editoriais e de importação.

No setor de importação, a atual política cambial, com mini-desvalorizações em ritmo acelerado, exige que os compromissos no exterior sejam saldados rapidamente. O atraso desses pagamentos implica permanente e suicida descapitalização da empresa.

Para enfrentar em 1983 os problemas acima resumidamente expostos levar-me-ia seguramente à morte por asfixia. Chegai, no início do novo ano que agora começa, à conclusão que, de um lado não posso deixar parecer um tão longo esforço cultural e que, de outro lado, continuar só será possível com a colaboração de amigos convencidos de que a obra é válida e merece ser apoiada. É, pois, com o maior prazer e com uma grande esperança, que abro as portas da Livraria Duas Cidades aos amigos que julgarem digno de consideração meu velho sonho de estar presente na construção da cidade temporal com as armas da inteligência e da cultura, formas de resistir ao irracional, à opressão e à injustiça.

Nada mais difícil do que resolver a velha questão: “São as ideias que conduzem os homens ou as ideias que conduzem as ideias?” Seja como for, para mim sempre foi um dever e um prazer dar aos outros os meios de desobscurecer uma ideia, um livro, um autor. Trabalhar com o livro é, antes de tudo, acreditar no valor e na importância da desobscurecimento para o pensamento e a ação.

O apelo aos amigos, é, pois, uma vontade deliberada de os associar a uma tarefa concebida como um trabalho em prol do homem no campo das ideias. Não teria sido de meu agrado apelar para outro tipo de solução, meramente econômico-financeira. Só me parece válida uma associação-participativa. Esta conotação caracteriza decisivamente meu apelo.

O indispensável aumento do capital da Livraria precisará, para que eu possa enfrentar as dificuldades do momento, ser integralizado no período de fevereiro a junho, quando, terminada a integralização das novas quotas, será alterado o atual contrato social. Meu apelo é de que cada novo quotista entre na sociedade com um mínimo de ..... R\$ 100.000,00, podendo ser integralizado em quantas vezes for possível, de fevereiro ao início de junho próximo. Nesse momento, e a alteração contratual a Livraria passará a ser administrada por mim e por um Conselho-Diretor, a ser escolhido pelos sócios-quotistas.

Um grupo de amigos das Duas Cidades assumiu o encargo de promover a campanha pelo aumento do capital da Livraria: Antonio Candido de Mello e Sousa, Celso Lafer, Sergio Vasconcelos, Fernando Millar, Milton Vargas, Gilberto Moreira, Renato Rocha. Cada um deles ficou encarregado por mim a promover entendimentos e contatos e a concretizar as formas de conseguir o objetivo desejado.

Conto, pois, com o apoio de todos os meus amigos para a estruturação desta nova fase da Livraria Duas Cidades, velho sonho que eu não desejaria ver morrer antes de completar seus 30 anos...

São Paulo, 1º de fevereiro de 1983.

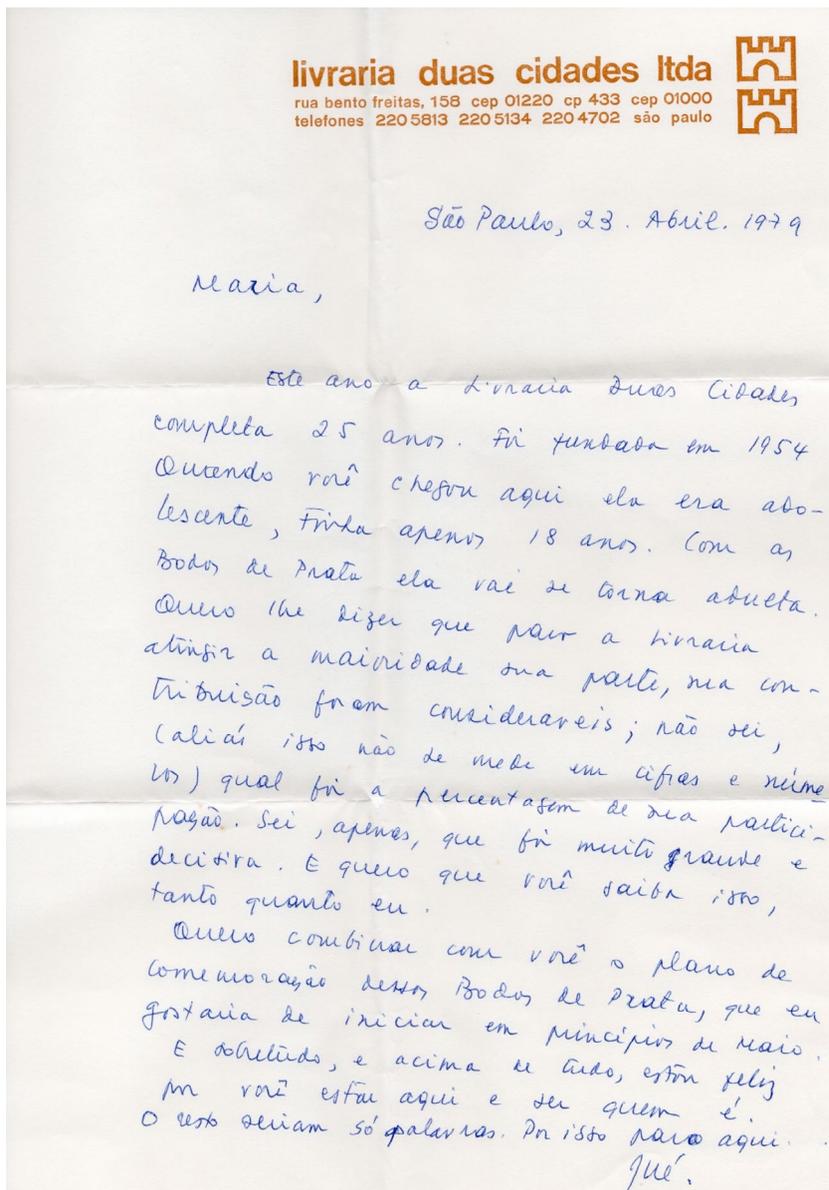
*José Petronilo de Santa Cruz*  
José Petronilo de Santa Cruz

**Figura II** – “Para não morrer antes dos 30 anos”, título da carta de Santa Cruz dirigida aos amigos da Duas Cidades, de 1º de fevereiro de 1983. Fonte: Arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz.

O nosso trabalho tem procurado escarafunchar as intencionalidades de Santa Cruz ao edificar seu arquivo e a dimensão autobiográfica presente no bojo do acervo, que “se move permanentemente entre os discursos histórico e ficcional, não importando, em primeira instância, se o relato é ‘verídico’ ou não; a noção de ‘pacto autobiográfico’ fornece uma definição estrutural, independente das fronteiras entre falso e verdadeiro”, pois o arquivo de um indivíduo é um discurso sobre si e uma “construção autobiográfica, em que a presença do *eu* é simultaneamente *testemunhal* e *autoral*” (FRAIZ, 1998, p. 75).

Além disso, consideramos que o conjunto documental de um indivíduo é repleto de fontes que retratam as nuances afetivas e sentimentais (SOBRAL; MACÊDO, 2017), como a carta de José para Maria, enviada no dia 23 de abril de 1979 (Figura 12), que é um exemplo de como a atividade profissional de Santa Cruz envolve o campo das

emoções, expondo, ao mesmo tempo, a importância da Duas Cidades e de Maria Antonia em sua vida. A proprietária do arquivo pessoal de José Petronilo é essencial para a nossa pesquisa não apenas por ter franqueado a possibilidade de estudarmos o acervo, como também pelo fato de ela ser uma das construtoras da massa documental e de estar umbilicalmente ligada à história da Duas Cidades desde 1971 até 2006, ano em que ela fecha a empresa.



**Figura 12** – Carta de José Petronilo para Maria Antonia, enviada no dia 23 de abril de 1979. Fonte: arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz

Para Decio Zylbersztajn (2014, p. 64-65), a debacle da livraria decorre “da decadência do Centro da cidade e do pouco espaço urbano compartilhado [...]. A decisão tomada veio a público com o anúncio, para mim sofrido, de uma liquidação de acervos de livros. Covarde, preferi não assistir à cena”.

Ainda que as personalidades e as instituições defensoras da empresa no episódio da ação de despejo pudessem ter supervalorizado o capital simbólico da Duas Cidades e de seu papel na cultura do país, não subdimensionamos a relevância do catálogo, dos autores da editora, do público frequentador da livraria e da clientela formada ao longo de décadas. O acervo é um quebra-cabeça repleto de peças a serem cuidadosamente encaixadas e analisadas, porém estamos convictos de que o conjunto documental do acervo pessoal de Santa Cruz contempla um manancial de fontes para futuras pesquisas que dizem respeito ao produtor do arquivo, à livraria e editora, e à história religiosa, política, social e cultural de São Paulo e do Brasil da segunda metade do século passado.

## SOBRE OS AUTORES

**HUGO QUINTA** é doutorando em História na Universidade Estadual Paulista (Unesp), bolsista Fapesp e autor do livro *A trajetória de um libertário: Pietro Gori na América do Sul – 1898-1902* (EdUnila, 2018).

hugo.quinta@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-6107-5861>

**WILTON CARLOS LIMA DA SILVA** é doutor em História pela Unesp, professor do Departamento de História do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/Unesp) e coordenador do Memento – Grupo de Pesquisa de Memórias, Trajetórias e Biografias.

wilton.silva@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-1507-8017>

## REFERÊNCIAS

ANGELO, Michelly Ramos de. *Les Développeurs: Louis-Joseph Lebre et a Sagmacs na formação de um grupo de ação para o planejamento urbano no Brasil*. São Carlos, 2010. 231 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos, USP.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento. In: TRAVANCAS,

- Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Org.). *Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2013. (Edição digital), 2014, p. 45-54.
- BETTO, Frei. *Batismo de sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- BOSCHI, Caio. O historiador, os arquivos e as novas tecnologias: notas para o debate. In: RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (Org.). *Outros combates pela história*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 59-71.
- BOSI, Alfredo. Economia e humanismo. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 75, 2012, p. 249-266.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 45, f. 2, jul./dez. 2009, p. 27-39.
- CARVALHO, Sofia Alexandre Costa de. *O arquivo pessoal como construção auto/biográfica: a reconstrução da narrativa de vida do arquivo pessoal Godofredo Ferreira*. Lisboa, 2018. 186 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e Documentação). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- CESTARO, Lucas R. A atuação de Le Bret e da Sagmacs no Brasil (1947-1964): ideias, planos e contribuições. São Carlos, 2015. 376 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos, Universidade de São Paulo.
- CLARO, Mauro. Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária – São Paulo, 1963-1967. 197 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2012.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CRIADOR da Editora Duas Cidades morreu na última 6ª. Personalidade: missa celebra Frei Santa Cruz. *Folha de S. Paulo*, 10 jul. de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq100709.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- DEPARTAMENTO DE ARQUIVO E DOCUMENTAÇÃO. Casa de Oswaldo Cruz. Fundação Oswaldo Cruz. *Manual de organização de arquivos pessoais*. Rio de Janeiro: Fiocruz/COC, 2015.
- EDITORA e livraria é marco na história cultural de São Paulo. *Folha de S. Paulo*, 29 abr. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200008.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, dez. 2018, p. 95-114. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p95-114>.
- FAVIANO, Giovana Beraldi. Fundo Camargo Guarnieri: reflexões multidisciplinares. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 73, set. 2019, p. 291-302. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p291-302>.
- FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema. *Estudos Históricos*, n. 21, 1998, p. 59-87.
- GOMES, Angela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 121-127.
- HEYMANN, Luciana. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, n. 19, 1997, p. 41-66.
- \_\_\_\_\_. O indivíduo fora do lugar. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 45, f. 2, jul. dez. 2009, p. 40-57.
- \_\_\_\_\_. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2013. (Edição digital), 2014, p. 67-76.
- IUMATTI, Paulo Teixeira; NICODEMO, Thiago Lima. Arquivos pessoais e a escrita da história no Brasil: um balanço crítico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo v. 38, jul. 2018, n. 78. <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472018v38n78-05>.

- LACERDA, Aline Lopes de. A imagem nos arquivos. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Org.) *Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2013. (Edição digital), 2014, p. 55-66.
- LUDOVICO, Sara. Um editor já desmascarado ou marcado: a Livraria Moraes Editora e a censura. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*. n. 16, 2016, p. 453-473. [https://doi.org/10.14195/1645-2259\\_16\\_20](https://doi.org/10.14195/1645-2259_16_20). Acesso em: 26 jan. 2019.
- MASSI, Augusto. Revisitando Duas Cidades. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. v. 68, dez. 2012, p. 23-37.
- MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... Novas considerações. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana (Org.) *Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2013. (Edição digital), 2014, p. 17-44.
- PAJEÚ, Hélio Márcio; CARVALHO, David Oliveira; MOURA, Rhayza Rodrigues. Organização e classificação de documentos digitais de arquivos pessoais nas nuvens. *Ciência da Informação em Revista*, Maceió, v. 5, n. 3, set./dez. 2018, p. 58-70. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/109144>>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- PENNA, Rejane Silva; GRAEBIN, Cleusa Maria. Acervos privados: indivíduo, sociedade e história. *Saeculum*, João Pessoa, n. 23, jul./dez. 2010, p. 123-133.
- PONTUAL, Virgínia. O engenheiro Antônio Bezerra Baltar: práticas urbanísticas, Cepur e Sagmacs. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 13, n. 1, maio 2011, p. 151-169. <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2011V13N1P151>.
- ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 17, 1996, p. 85-91.
- SANTOS, João Baptista Pereira dos. *Unilabor: uma revolução na estrutura da empresa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1962.
- SILVA, Wilton Carlos Lima da. Brilho etéreo de arquivos e lembranças: algumas questões sobre arquivos pessoais e biografias. *Diálogos*, Maringá, v.21, n.2, set., 2017, p. 32-43. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4025/dialogos.v21i2.39526>>. Acesso em: 01 nov. 2019.
- SOBRAL, Camilla Campoi de; MACÊDO, Patrícia Ladeira Penna. Antropologia das emoções em arquivos pessoais: a interdisciplinaridade como instrumento. *Informação Arquivística*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2017, p. 101-121.
- SOLIA. *Domincains*. Bellegarde (Ain): presses de SADAG, 1943. 93p.
- SORÁ, Gustavo. Etnografia de arquivos e sociologia reflexiva: contribuições para a história social da edição no Brasil e na América Latina. *Fontes*, Guarulhos, n. 3, 2015-2, p. 15-28. <https://doi.org/10.34024/fontes.2015.v2.9168>.
- SOUZA, Ademar Mendes de. Estado e Igreja Católica: o movimento social do cristianismo de libertação sob vigilância do DOPS/SP (1954-1974). São Paulo, 2009. 388 f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- VIDAL, Laurent. Acervos pessoais e memória coletiva: alguns elementos de reflexão. *Patrimônio e Memória*, Unesp – FCLAs – Cedap, v. 3, n. 1, 2007.
- ZYLBERSZTAJN, Decio. O claro enigma da Duas Cidades. In: NOCELLI, Marcelo (Org.). *Crônicas da UBE*. São Paulo: Pasavento, 2014, p. 61-66.

## Arquivos consultados

Arquivo pessoal de José Petronilo de Santa Cruz  
 Arquivo da Junta Comercial do Estado de São Paulo (Jucesp)

# POLÍTICA CULTURAL

Divulgação

CONCEITO,  
TRAJETÓRIA  
E REFLEXÕES

Néstor García Canclini



AMERICA  
PARA LA HUMANIDAD

RESENHAS • BOOK REVIEWS )

Com análises de Leonardo Costa, Alexandre Barbalho, Humberto Curi, Isaura Botelho, José Roberto Severino e Lia Calabre.

Renata Rocha  
Juan Ignacio Brizuela  
ORGANIZADORES



# Cultura no enfrentamento do agora

[ *Culture in facing the now*

**Sergio Ricardo Retroz<sup>†</sup>**

[ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Política cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Organizadores: Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela (EDUFBA, 2019).

**RESUMO** • O livro objeto desta resenha é constituído pela tradução de importantes textos de García Canclini sobre políticas culturais, com destaque para um publicado em 1987. Conta ainda com uma coletânea de ensaios de especialistas brasileiros que comentam o pensamento do intelectual argentino. Propõe, dessa forma, uma reflexão sobre a influência de Canclini nas políticas culturais latino-americanas, com especial atenção ao caso brasileiro. • **PALAVRAS-CHAVE** • Democracia;

cultura; políticas culturais. • **ABSTRACT** • The book, the object of this review, consists of the translation of important texts by García Canclini on cultural policies, with emphasis on one published in 1987. It also has a collection of articles by Brazilian experts who comment on the thoughts of the Argentine intellectual. In this way, he proposes a reflection on Canclini's influence on Latin American cultural policies, with special attention to the Brazilian case. • **KEYWORDS** • Democracy; culture; cultural policies.

*Recebido em 30 de junho de 2020*

*Aprovado em 27 de julho de 2020*

RETROZ, Sergio Ricardo. Cultura no enfrentamento do agora. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 266-273, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1176p266-273>

† Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

Foi em 1987 que Néstor García Canclini publicou seu artigo intitulado “Políticas culturales y crisis de desarrollo” como introdução do livro *Políticas culturales en América Latina*, uma coletânea com artigos de outros estudiosos acerca das políticas culturais na América Latina, tendo no livro, inclusive, um texto assinado pelo brasileiro Sérgio Miceli. O artigo de Canclini passou a ser leitura obrigatória em estudos correlatos, mas nunca tinha sido traduzido para a língua portuguesa. Diante dos mais de 30 anos de sua publicação, Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela compuseram um livro não apenas com a tradução do referido artigo, mas também com a tradução de outros três textos de Canclini, sugeridos pelo próprio autor para atualizar seu pensamento – dois do início dos anos 2000 e um de 2018. Os organizadores convidaram ainda renomados estudiosos brasileiros para relerem os textos de Canclini e tecerem seus comentários. O livro, que conservou como eixo central o artigo de 1987, acabou por se tornar uma celebração da obra de Canclini acerca das políticas culturais, provocando uma reflexão coletiva sobre a influência do seu pensamento nos estudos e nas políticas de cultura na América Latina, com especial atenção ao caso brasileiro.

Antes de abordarmos propriamente o livro, especialmente nesses artigos que comentam a obra de Canclini, vale a pena recuperarmos o contexto no qual o autor argentino produziu seu artigo de 1987. A importância desse artigo se deve, em grande parte, pela sua capacidade em sintetizar as discussões estabelecidas naqueles anos de grandes mudanças nas políticas culturais. Na década de 1980, emergia o conceito de *democracia cultural*, construído em confronto ao conceito de *democratização da cultura*, que vinha pautando a área desde a década de 1960 na busca pela ampliação de público às chamadas artes eruditas. A *democracia cultural*, por sua vez, surgiu na compreensão de que cultura não se restringe a arte erudita, mas abarca as mais variadas expressões culturais geradas pelas coletividades. Uma política de *democracia cultural* residiria, neste sentido, na possibilidade de acesso da população aos meios de produção da cultura, dando espaço às suas expressões, dos mais diversos grupos sociais. De acordo com Isaura Botelho (2001, p. 81-82), o conceito de *democracia cultural* estabeleceu “por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências”.

No seu artigo, Canclini, atento a esse debate, chega a uma definição de políticas culturais nos seguintes termos: “o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social” (p. 56).

No nosso entendimento, o conceito de *democracia cultural*, trabalhado por Canclini, tem muita semelhança com o conceito de *cidadania cultural* cunhado por Marilena Chauí. Assim como Canclini, Chauí (1995) também elabora uma tipologia para classificar os modos de gestão da cultura, em certa medida coincidente com a tipologia desenhada pelo autor argentino. Chauí entende a cultura como direito de todos os cidadãos e defende a democratização dos seus meios de produção, bem como aponta para uma nova cultura política. Trata-se de um conceito em diálogo e consonância com aquele de Canclini, conceito que não se limitou ao pensamento, mas pautou a atividade da brasileira como secretária da Cultura na cidade de São Paulo, entre 1989 e 1992, durante uma das primeiras gestões municipais do Partido dos Trabalhadores (PT). A gerência de Chauí na secretaria paulistana serviu de referência para outras experiências do PT, tanto em gestões municipais e estaduais, como também no governo federal, principalmente na gestão do ministro Gilberto Gil, não coincidentemente tratado em alguns dos textos publicados no livro objeto desta resenha. Ou seja, muito das ideias de Canclini, de certa forma, permeou experiências brasileiras de gestão pública da cultura.

Recuperar os conceitos de políticas culturais formulados nos anos 1980 é voltar-se para um pensamento germinado em um contexto de significativas transformações na sociedade, na política e na economia. Na América Latina, o encerramento das ditaduras era recente e se estruturavam os fundamentos para a consolidação das democracias, o que ocorria em plena crise econômica e inflacionária. A política cultural era entendida por alguns intelectuais da época, entre eles Canclini, como parte fundamental nesse processo de estruturação da democracia e de viabilidade do desenvolvimento econômico e social, por ser a cultura dotada de poder criativo, diante de um momento em que se vivenciava o esgotamento do modelo econômico vigente. Canclini, ao lado de outros, falava em “crise de desenvolvimento”, visível nas contradições sociais, na explosão demográfica e na crise ecológica. Para o intelectual argentino, a dita “crise de desenvolvimento” não poderia ser superada com soluções meramente econômicas e políticas, sendo necessário questionar “as bases culturais da produção e do poder” (p. 53). O pensamento de Canclini e de outros intelectuais do período era, então, atravessado pela questão do desenvolvimento das sociedades e de reavaliação do modelo desse desenvolvimento. A própria Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) vinha defendendo a inserção das questões da cultura na pauta dos programas de desenvolvimento das nações, com o argumento de que o avanço de uma nação não poderia ser medido apenas pelo sucesso de sua economia. Nesse bojo, alguns intelectuais brasileiros tanto acompanharam as discussões da Unesco, como também contribuíram nas suas formulações, atuando no órgão internacional. Entre eles, citamos Aloísio Magalhães (1985, p. 48-49), defensor combativo dos “bens culturais” enquanto “instrumento para um desenvolvimento harmonioso”, e Celso Furtado (2012), segundo o qual o

desenvolvimento cultural poderia também promover as bases para a introdução de mudanças estruturais no sistema econômico.

A retomada do texto de Canclini, marco nessas discussões, nos coloca, então, diante de um debate acerca de soluções para uma crise econômica e política, num momento de estruturação das bases democráticas e de efervescência dos movimentos sociais, desejosos de espaços para sua participação política. Um período em que emergiam questões e problemas que dialogam com a atualidade, seja no Brasil, na América Latina, ou no mundo, o problema da conjugação cultura, democracia e modelo de desenvolvimento econômico. E são essas questões, do nosso atual contexto político, econômico e cultural, que fermentam os textos produzidos para comentar a obra de Canclini. Todos os autores do livro buscam verificar a atualidade do seu pensamento e costurar relações com a realidade brasileira, sendo este o fio condutor priorizado aqui na leitura dos diversos textos que compõem a publicação.

Logo no prefácio, Leonardo Costa aponta para a importância de Canclini na reflexão e definição de políticas culturais, posicionadas a favor de intervenções capazes de reunir diversos autores sociais e promover mudanças por meio da cultura. Leonardo Costa vê ainda como atual a observação de Canclini do pouco interesse do Estado e dos partidos políticos pelo campo da cultura. Costa percebe essa atualidade ao verificar nos planos de governo dos candidatos à presidência do Brasil, em 2018, a quase ausência de propostas de políticas públicas para a cultura; haja vista que o candidato eleito simplesmente ignora o tema em seu plano de governo.

Os organizadores do livro, Renata Rocha e Juan Ignacio Brizuela, no texto de apresentação, consideram o conceito de políticas culturais de Canclini paradigmático e atual por três motivos: por evidenciar que a política cultural não é definida apenas pelo Estado, mas por múltiplos agentes e instituições; por reafirmar a cultura enquanto necessidade, sendo as demandas da sociedade cruciais para pautar as políticas; e, por fim, por reconhecer a dimensão simbólica do desenvolvimento, bem como o papel da cultura na orientação de tal desenvolvimento. Os organizadores, ao comentar os dois textos de Canclini datados do início dos anos 2000, os entendem como atualização das definições do autor, não mais restrita ao contexto dos estados nacionais, mas atenta também ao contexto do mundo globalizado, fundamental para compreensão do lugar das culturas e das identidades na contemporaneidade.

Ao adentrarmos nos textos encomendados para o livro, encontramos “Políticas culturais em Néstor García Canclini: algumas observações”, de José Roberto Severino, segundo o qual a atualidade da obra de Canclini está, entre outros motivos, no fato de seu trabalho estabelecer novos marcos conceituais para as políticas culturais, agora sob a égide da democracia e da diversidade cultural. Na visão de Severino, em Canclini, as políticas culturais estão sempre ligadas a uma questão de aprofundamento da democracia, sendo que suas proposições colocariam no horizonte o tipo de sociedade que se deseja construir. Por isso, Canclini buscaria fugir do ordenamento burocrático, levando em consideração os estratos sociais e sua conflituosa relação, permeada pelo mercado. Canclini, na visão de Severino, propõe uma política cultural capaz de perceber os diversos atores, meios e possibilidades de realização, a fim de dar espaço à pluralidade e à criação de novas metáforas na imaginação social, de onde seria possível pensar de forma criativa inovações para

a vida social. Nesse sentido, a política cultural pensada por Canclini contribuiria ao ordenamento social, não apenas em sua manutenção, mas em sua capacidade de reelaboração e transformação.

Lia Calabre, por sua vez, em “Sobre o conceito de políticas culturais”, percebe a atualidade do conceito de Canclini na proposta de que as políticas culturais sejam construídas conjuntamente entre o Estado e a sociedade civil, com especial participação dos grupos comunitários e organizados. A obra, segundo a autora, é ainda atual por entender a cultura como direito de todos – não apenas no acesso, mas na possibilidade de atuar sobre os meios de produção – e por colocar o Estado como garantidor desse direito. Calabre atenta, ainda, aos perigos do uso descontextualizado do conceito de política cultural de Canclini, uma vez que atender às demandas da sociedade e fomentar a participação nas decisões de poder podem ser iniciativas pautadas por uma cultura hegemônica, constantemente reforçada pelos grandes conglomerados dos meios de comunicação, pela indústria cultural. Nesse sentido, seria preciso contextualizar o conceito de Canclini, concebido num posicionamento em defesa das múltiplas identidades. O desafio de colocar em prática o conceito de política cultural de Canclini estaria, então, na garantia da autonomia cultural dos sujeitos sem provocar a mera reprodução de discursos hegemônicos, de forma a ter por meta o fortalecimento da diversidade de identidades e culturas. Lia Calabre vê ainda, no caso brasileiro, avanços e recuos na implementação desse conceito de Canclini, alinhado com as discussões propagadas pela Unesco. Se a Constituição de 1988 pode parecer um avanço para a área cultural, o governo federal ao longo dos anos 1990 provocou grandes recuos; se os anos 2000 podem ter sido o início de uma implementação daqueles conceitos na esfera federal, a atual crise democrática representativa estabelecida no país impõe novos recuos.

Em “A atualidade das intervenções de Néstor García Canclini”, Isaura Botelho evidencia alguns exemplos específicos de gestão cultural no Brasil, que conversam com os pressupostos generalistas apontados por Canclini. Entre os exemplos, se sobressai o caso brasileiro do Ministério da Cultura (MinC), entre 2003 e 2011, especialmente no período do ministro Gilberto Gil. Segundo a autora, foi nessa experiência que se estabeleceram as estruturas basilares para a implementação de uma *democracia cultural* no país, quando se partiu de uma dimensão antropológica da cultura, capaz de superar a dicotomia entre cultura popular e cultura erudita, numa busca pelo fortalecimento de iniciativas culturais de grupos espontâneos, de naturezas diversas. A estruturação da área da cultura, concebida naquele governo, na visão da autora, teria visado dar uma contribuição ao desenvolvimento social, econômico e simbólico, ao priorizar o incentivo de movimentos culturais já existentes e fomentar um ambiente de discussão pública sobre as políticas a serem implementadas. Apesar dos avanços, Botelho fala dos retrocessos na área da cultura ocorridos após o impedimento da presidenta Dilma Rousseff, lembra ainda a tentativa de decretar o fim do MinC, durante o governo Michel Temer, evitado naquele momento por mobilização social, mas efetivado no início do atual governo. Por essas descontinuidades, Botelho vê a *democracia cultural* de Canclini como um paradigma ainda a ser buscado no Brasil.

No ensaio “Política cultural, movimentos sociais e democracia: releitura de

questões a partir de ‘Políticas culturales y crisis de desarrollo’”, Alexandre Barbalho foca sua reflexão na relação entre política cultural, movimentos sociais e democracia. De acordo com ele, Canclini estava atento ao potencial cultural dos movimentos sociais na construção de um ambiente democrático, num momento em que a América Latina buscava deixar para trás suas experiências autoritárias. Por isso, Canclini falava em democracia cultural e em democracia participativa enquanto política de acesso aos bens culturais. Foi dos movimentos sociais, segundo Barbalho, que partiram o questionamento à cultura hegemônica e a exigência de transparência e participação na política, a ponto dessa exigência se impor para os governos dos anos 1980 e 1990. Todavia, o que se viu, como no caso brasileiro, foram governos que concomitantemente à implementação de instrumentos de governança, tenderam à diminuição do poder público e maior abertura ao setor privado. Barbalho percebe ainda que essa hegemonia neoliberal e conservadora continuou a ser questionada por movimentos sociais latino-americanos apoiados na formulação de outras bases político-culturais, sendo exemplo disso o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), no Brasil, que tem a cultura como pilar de sustentação de sua luta social. O autor também cita o Ministério da Cultura, nos governos Lula e Dilma, como exemplo brasileiro de implementação de políticas culturais diversas, conectadas com a cultura forjada nos movimentos sociais. No Brasil, como em outros países da América Latina, na atualidade, se vive um movimento de negação dessas experiências, numa retomada dos ideais neoliberais e do pensamento conservador, o que faz Barbalho acreditar na urgência de se reavivar a confluência entre movimentos sociais e cultura, sendo que apenas na participação dos movimentos socioculturais nos processos políticos é que será possível apontar para uma nova cultura política, negadora do autoritarismo e alternativa ao modelo neoliberal. Nesse sentido, a confluência entre cultura, movimentos sociais e democracia presente no pensamento de Canclini ainda se mostra como atual e desafiadora.

Humberto Cunha Filho, em “Políticas culturais em Canclini em contraste com a Constituição cultural do Brasil”, decupa a definição de políticas culturais cunhada por Canclini em seu texto de 1987 e compara tal definição com aquela desenhada no texto constitucional brasileiro de 1988. Para Cunha Filho, tanto o texto de Canclini como a Constituição de 1988 são resultados de uma trajetória daquelas últimas três décadas, nas quais se deu uma construção teórica a respeito das políticas culturais. Para ele, Canclini melhor modula seu pensamento ao longo dos anos seguintes, na medida em que sua definição pauta políticas culturais implementadas nas nações latino-americanas.

O livro é encerrado com um texto recente de Canclini, adaptado para a nova publicação, texto que reforça e atualiza as ideias do autor. Trata-se de uma reflexão sobre o posicionamento do México frente aos desafios contemporâneos impostos às suas políticas culturais, com considerações que servem a outros países latino-americanos. No texto, Canclini defende a necessidade de o Estado atentar para as mudanças socioculturais em curso para uma reavaliação de suas instituições, a fim de superar sua “inércia burocrática” e desenvolver alternativas frente o avanço do monopólio de grandes corporações de comunicação. Segundo o autor, no atual contexto, não se trata de proteger a cultura de dentro de suas fronteiras, mas de saber inseri-la no mundo.

Canclini vê como necessário o apoio estatal a uma cena cultural independente, pulsante nas sociedades de maneira intermitente, cena esta normalmente marcada pela precariedade de recursos e dificuldade para sua própria manutenção. Mas esse apoio estatal, para ser eficiente, deve levar em conta as mudanças em curso e, como exemplo, o autor trata de três “mutações”, a do cinema, da leitura e das práticas digitais, mutações provocadas pelo acesso à internet, pelo modo como os jovens lidam indistintamente com os diversos suportes da informação e como atuam politicamente por meio de redes sociais. A internet, que aparentemente amplia o campo de exercício da cidadania, permitindo, por exemplo, petições que normalmente se perderiam na burocracia dos Estados, demonstra seu potencial justamente contrário, quando comportamentos e desejos são transformados em algoritmos a serviço do marketing e da condução dos rumos da política. Nesse contexto, como constata o autor, não é de admirar que o Facebook, “maior ilusionista da participação de todos”, seja um “monopólio global” (p. 150). Canclini chama de “políticas desglobalizantes” aquelas implementadas pelo presidente dos EUA, pelo Brexit e pelas “forças xenófobas”, por serem negadoras da globalização, na medida em que cerceiam, por exemplo, a locomoção de contingentes populacionais pelo mundo. Essas políticas seriam uma resposta equivocada ao problema social no qual nos instalamos, em que as pessoas não se sentem representadas, nem veem soluções para seus problemas ensaiadas pelos Estados. De acordo com Canclini, na atualidade emerge um desafio colocado a todas as épocas, a de propor uma educação adequada ao nosso tempo, uma que, no seu entendimento, não estaria na mera transmissão de patrimônios, mas no uso criativo deles enquanto repertório para a colocação de soluções para o presente.

A democracia cultural de Canclini, enfim, tem muito a nos dizer nos dias de hoje, quando o Brasil, ao lado de tantos outros países, sofre o peso de políticas conservadoras e, concomitantemente, o mundo passa por uma pandemia que nos impõe questionamentos a respeito do modelo vigente de produção econômica, causa de desigualdades globais e da vulnerabilidade social de grande parte das populações mundiais. Falar em cultura, no atual contexto, é falar na possibilidade de renovação do sistema simbólico e na constituição de novos parâmetros à emergência igualmente nova de soluções aos problemas contemporâneos. Talvez por isso, num contexto de incertezas e de aguçamento dos conflitos sociais, determinados grupos sociais remetem críticas às políticas culturais e buscam fragilizá-las, numa tentativa de manutenção do estabelecido e de impedimento da criação de novas propostas de organização social. A leitura de Canclini e desse conjunto de autores debatedores de sua obra nos leva a pensar o papel da cultura na contemporaneidade, bem como a pensar em estratégias na superação dos problemas sociais, políticos e econômicos que nos afligem.

## SOBRE O AUTOR

**SERGIO RICARDO RETROZ** é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Sua pesquisa conta com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

sretroz@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-2933-0260>

## REFERÊNCIAS

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, v. 15, n. 2, 2001, p. 73-83.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (Ed.). *Políticas culturales en América Latina*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1987.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, 1995, p. 71-84.

FURTADO, Celso. *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MICELI, Sérgio. Estado, mercado y necesidades populares: las políticas culturales en Brasil. In: CANCLINI, Néstor (Ed.). *Políticas culturales en América Latina*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1987, p. 127-144.

**DOCUMENTAÇÃO •  
DOCUMENTS )**

Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido no casamento  
de Sylvia Fernandes, sem data e local  
Arquivo IEB/USP, Fundo Antonio Candido,  
código de referência AC-FA0035



# Os arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido

[ *The personal archives of Gilda de Mello e Souza and Antonio Candido* ]

Elisabete Marin Ribas<sup>1</sup>

Laura Escorel<sup>2</sup>

**RESUMO** · Doados ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo em 2017, os arquivos de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza começam a ter seus dados abertos ao acesso público no segundo semestre de 2020. O presente trabalho tem por objetivo compartilhar a experiência do tratamento técnico aplicado aos arquivos dos professores e apresentar o conteúdo dos fundos e alguns dos instrumentos de pesquisa elaborados, convidando os interessados na vida e na obra dos titulares da documentação ao desenvolvimento de futuras pesquisas. · **PALAVRAS-CHAVE** · Gilda de Mello e Souza; Antonio Candido; arquivos pessoais;

arquivos de casais. · **ABSTRACT** · Donated to the Institute of Brazilian Studies at the University of São Paulo in 2017, the personal archives of Gilda and Antonio Candido de Mello e Souza will be open to public access in the second half of 2020. The present work aims to share the experience of the technical treatment applied to the teachers' records and to present the content of the funds and some of the research instruments produced, inviting those interested in the life and work of the documentation holders the development of future research. · **KEYWORDS** · Gilda de Mello e Souza; Antonio Candido; personal archives; couple's personal archives.

*Recebido em 13 de julho de 2020*

*Aprovado em 28 de julho de 2020*

RIBAS, Elisabete Marin; ESCOREL, Laura. Os arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 76, p. 275-289, ago. 2020.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i76p275-289>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

2 Universidade Federal de São Paulo (Unifesp, São Paulo, SP, Brasil).

Doados ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), em dezembro de 2017, por Ana Luisa Escorel, Laura de Mello e Souza e Marina de Mello e Souza, filhas do casal, os arquivos pessoais de Gilda e Antonio Candido receberam um tratamento bastante minucioso, mesmo antes de sua transferência. Ainda em 2015, a pedido da família, Laura Escorel, uma das autoras deste ensaio, iniciou, em diálogo com Antonio Candido, um trabalho de levantamento da documentação iconográfica. Na ocasião, Candido expressava o desejo de que aquelas fotografias fossem depositadas em uma instituição de guarda, formando assim um Arquivo Gilda e Antonio Candido<sup>3</sup>.

Com a morte de Antonio Candido, em maio de 2017, e respeitando a sua própria orientação de que seus papéis de trabalho fossem entregues ao IEB/USP, foi acordado que o procedimento mais pertinente seria entregar os arquivos pessoais de ambos os professores integralmente a essa instituição, incluindo na doação, além da documentação textual, os documentos iconográficos, sonoros e audiovisuais. Assim, desde esse primeiro momento se impôs uma questão de base: como seriam tratados esses acervos, como um arquivo único e indivisível de um casal ou como dois arquivos separados e autônomos?

Considerando a atuação significativa que os professores Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza tiveram em suas áreas, o rigor científico e a demanda de tempo que o trabalho com arquivos pessoais exige e a expectativa dos pesquisadores de terem acesso aos documentos, estabeleceu-se uma parceria com o Instituto Itaú Cultural, que proveu a contratação de uma equipe interdisciplinar e de consultorias especializadas, bem como a aquisição de material de acondicionamento adequado, permitindo assim

---

3 Quanto à questão da nomeação do arquivo, seja apenas a parte iconográfica, seja o acervo como um todo, cabe dizer que a preocupação de Antonio Candido era de que o arquivo pessoal de Gilda recebesse os mesmos cuidados que o seu, assim como o mesmo empenho no que diz respeito às ações de difusão.

realizar o tratamento do arquivo em um espaço de tempo relativamente curto e, conseqüentemente, abreviando a sua abertura para a pesquisa pública<sup>4</sup>.

Embora atentos à orientação de Antonio Candido de que o arquivo de Gilda recebesse os mesmos cuidados e empenho na difusão que o seu, no processo de institucionalização do arquivo foram redigidos dois termos de doação, um relativo ao Fundo Antonio Candido e outro relativo ao Fundo Gilda de Mello e Souza. No que diz respeito ao tratamento técnico, os arquivos foram organizados como dois fundos distintos por duas razões: 1) o mapeamento do arquivo no apartamento do casal permitiu identificar com bastante nitidez os conjuntos que pertenciam a cada um dos titulares, com exceções que serão descritas na conclusão deste artigo e sobre as quais trata a pesquisa de doutorado de Elisabete Marin Ribas, uma das autoras deste texto; 2) a prática dos especialistas em organização de arquivos pessoais, tanto da equipe contratada, quanto dos funcionários do IEB/USP, sempre foi a de organizar os fundos de forma individualizada, e seguir com a metodologia habitual agilizar os processos de abertura ao público.

Os trabalhos de tratamento documental dos fundos Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido foram coordenados pelas autoras e a partir de agora passam a ser apresentados com dois intuítos: 1) compartilhar a experiência com interessados na metodologia de organização de arquivos pessoais à luz das teorias arquivísticas; 2) apresentar ao estudioso interessado na vida e na obra dos titulares da documentação parte dos instrumentos de pesquisa elaborados e, conseqüentemente, o conteúdo presente nos fundos, convidando-o para o desenvolvimento de futuras pesquisas.

## O FUNDO GILDA DE MELLO E SOUZA

Lançando mão das palavras de Heloísa Pontes acerca dos dados biográficos de Gilda, destacamos:

Gilda de Mello e Souza firmou-se como intelectual na intersecção da influência do “papa” do modernismo paulista, Mário de Andrade, seu primo em segundo grau, com a formação universitária que recebeu na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da

---

4 O tratamento do arquivo pessoal de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido foi iniciado em dezembro de 2017, ainda no apartamento do casal, no qual foi realizado o mapeamento do material e, posteriormente, a reprodução digital da documentação iconográfica. Em abril de 2018 foi iniciado o tratamento do arquivo, agora nas dependências do Arquivo IEB/USP, com o processo de higienização seguido pelas etapas de reparos e estabilização, classificação, descrição e acondicionamento. A conclusão do trabalho, prevista para julho de 2020, foi adiada em função da pandemia da covid-19. Ainda assim, a grande maioria dos documentos já se encontra cadastrada no Sistema de Gerenciamento do Arquivo-IEB (SGA), que é o banco de dados da instituição, para consulta de descritores disponíveis *on-line* no site do IEB. No momento da escrita deste ensaio, constam, no SGA, 6.590 documentos cadastrados no Fundo Gilda de Mello e Souza e 21.406 documentos no Fundo Antonio Candido, restando apenas 20 caixas do arquivo textual de Gilda e 25 caixas do arquivo textual de Antonio Candido a serem cadastradas.

Universidade de São Paulo. Intelectual de perfil acadêmico, sua marca encontra-se em seus ensaios e livros [...]. (PONTES, 2010, p. 116).

A citação foi selecionada porque traz algumas informações importantes para o desenvolvimento de nossa argumentação, dentre as quais elencamos: 1) a proximidade de Gilda com Mário de Andrade; 2) seu trabalho intelectual, com especial destaque para seus ensaios e livros. Esses dois pontos foram norteadores para algumas das decisões de classificação de sua documentação, pois tanto Mário de Andrade, quanto os ensaios de Gilda caracterizam parte significativa dos documentos presentes em seu fundo pessoal.

É sempre importante lembrar que arquivos pessoais, “também considerados arquivos privados propriamente ditos” são “*papéis* e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade” (BELLOTTO, 2006, p. 265, 266 – grifo nosso) de determinada pessoa e que, acumulados durante anos, quando organizados a partir dos princípios arquivísticos, refletem as funções exercidas pelo titular da documentação. Às equipes que trabalham com fundos pessoais, cabe o exercício de partir dos documentos presentes no arquivo para estruturar sua classificação, tendo como base o contexto de produção de tais documentos, naquilo que chamamos de método funcional. Idealizado por Ana Maria Camargo, tal método tem sido aplicado predominantemente nos últimos dez anos pelo corpo técnico do Arquivo IEB/USP, com adaptações realizadas considerando tanto a estrutura institucional quanto o público pesquisador que nos busca.

O caso do Fundo Gilda de Mello e Souza não foi diferente. É claro que as particularidades dos arquivos pessoais, atreladas às especificidades da vida da titular da documentação, são desafios a serem considerados. Como nos lembram Ana Maria Camargo e Silvana Goulart,

No âmbito dos arquivos pessoais, [...] as fronteiras que demarcam as diferentes áreas de ação de um mesmo indivíduo são tênues e imprecisas. O uso do método funcional, além de imperativo, demanda a identificação das atividades imediatamente responsáveis pelos documentos [...]. (CAMARGO; GOULART, 2007, p. 23-24).

Para explicarmos a metodologia de classificação, faz-se necessário um pequeno recuo, retornando ao momento de doação e conseqüente retirada do acervo. O arquivo pessoal de Gilda de Mello e Souza permaneceu sob responsabilidade de Antonio Candido, que não só manteve o acervo sob seus cuidados, como também buscou organizá-lo por meio de pastas, envelopes, etiquetas e notas explicativas (Figura 1) que identificavam os documentos.



**Figura 1** – Exemplo de nota explicativa deixada por Antonio Candido. Arquivo IEB/USP, Fundo Gilda de Mello e Souza, código de referência GMS-PL-TEA-002

Entendemos que Antonio Candido buscou compartilhar seu conhecimento prévio sobre os documentos de Gilda, deixando informações aos futuros responsáveis pela custódia e organização do arquivo. Além disso, os documentos de Gilda, durante a guarda doméstica feita por Antonio Candido, foram reunidos em um único armário, restando fora dele, em uma escrivaninha, apenas alguns conjuntos, como fichas e poucas outras tipologias documentais acomodadas predominantemente em gavetas. Também ficaram fora do armário conjuntos de fotografias identificadas como pertencentes a Gilda.

Essas informações de localização física, como o armário e a escrivaninha, foram possíveis de serem registradas devido a dois fatores importantes: a disponibilidade da família em receber na residência parte da equipe do Arquivo IEB/USP, que pôde fazer um mapeamento do apartamento do casal e a identificação dos locais de guarda física da documentação; e a proximidade entre o IEB/USP e o local de retirada, que facilitou o deslocamento das equipes. Seguindo as orientações técnicas da área, tenta-se, sempre que possível, na retirada de arquivos pessoais, seguir o seguinte protocolo:

[...] é recomendável a presença do profissional responsável pela organização do arquivo no recolhimento da documentação. Tal procedimento permitirá conhecer o(s) local(is) de guarda dos documentos antes de sua passagem para a instituição de memória, bem como observar, na hora da embalagem para a transferência, a disposição interna

originária, detectando possíveis organizações dadas pelo titular durante a constituição de seu arquivo.

De preferência, não se devem desfazer prévias organizações antes da identificação completa do arquivo. Se, durante a transferência, não for possível manter os conjuntos e/ ou documentos da mesma forma que se encontram no seu local de origem, recomenda-se que estas informações sejam anotadas. (FRAIZ; COSTA, 2002, p. 15).

No caso dos arquivos pessoais de Gilda e Antonio Candido, portanto, diversos cuidados foram meticulosamente tomados, como o mapeamento do espaço e dos documentos e as necessárias transposições de anotações das informações de embalagens que precisaram ser posteriormente substituídas em ações de higienização e acondicionamento. Entretanto, veremos adiante que o tratamento dado ao arquivo de Gilda foi totalmente diferente daquele aplicado ao de Antonio Candido.

No caso do arquivo de Gilda, e finalizando a justificativa das medidas assumidas no protocolo de retirada, é importante lembrar que uma das figuras mais marcantes em sua vida e obra é Mário de Andrade. Na condição de prima do escritor, com quem morou dos 12 anos até se casar, Gilda conviveu no ambiente que guardava a vida privada de Mário assim como seus objetos de trabalho, tais como o piano, instrumento com o qual ministrava aulas, até sua biblioteca e documentos com os quais produzia sua obra. A casa de Mário de Andrade já foi espaço de muitos estudos<sup>5</sup>, e a própria Gilda nos conta:

[...] na rua Lopes Chaves, cursei o ginásio e a universidade, saindo de lá só no dia do meu casamento. [...]

A casa era muito estranha. Vista de fora, topograficamente, eu vivia no primeiro andar. Subia para o segundo só na hora de dormir. Embaixo, a rotina da casa era quase interiorana: Mariquinha, minha tia-avó, que eu chamava vovó Iaiá, sua irmã Nanhã, Maria de Lourdes, irmã caçula de Mário, e Sebastiana, a cozinheira da vida inteira. [...] No mesmo espaço ficava o “meu escritório”: a mesa de escrever (onde fazia minhas lições) e o piano. Na mudança do primeiro para o segundo lance da escada havia um quadro enorme, *Futebol*, de André Lhote. Eu ficava parada, completamente fascinada. Nesse ponto começava outra realidade. No segundo andar, à esquerda, começava o território de Mário de Andrade: o quarto, o estúdio, os livros, os quadros, a santarada dele, as peles de onça e os potes marajoaras que havia trazido do Amazonas. (SOUZA, 2014, p. 92).

Hoje, os estudos marioandradianos, especialmente aqueles desenvolvidos no IEB/USP e a partir do acervo do escritor, sob a guarda da instituição, mostram a importância de sua casa para a análise do colecionador, bibliófilo e arquivista Mário de Andrade. Livros e documentos trazem etiquetas que relacionam o tema de seu

---

5 Há estudos e vários produtos culturais produzidos sobre a casa. Dentre eles, destacamos o documentário *A casa de Mário*, de 2013, dirigido por Luiz Bargman.

interesse à topografia da casa. Em outras palavras: no caso de Mário, a disposição física de seus livros, documentos e obras de arte tinham sentido de ser e, sempre que possível, em seu processo de institucionalização, a chamada ordem original foi mantida ou relacionada à descrição documental.

Partindo deste pressuposto, isto é, o de que a organização dos objetos no espaço contém significados que podem vir a ser relevantes no momento da classificação arquivística, e levando também em conta a proximidade de Gilda e Antonio Candido com Mário de Andrade, nos pareceu que seria prudente mapear o apartamento do casal e relacioná-lo à guarda de seu arquivo, medida que já se mostrou útil ao longo do trabalho de classificação e que acreditamos que possa vir a ser útil para pesquisas futuras.

Passaremos agora a analisar a classificação do acervo de Gilda.

A classificação de arquivos pessoais a partir do método funcional gera para nós produtos como o que chamamos tecnicamente de *quadro de arranjo*, que é um dos vários instrumentos de organização de acervos e, conseqüentemente, pode tornar-se um importante instrumento de pesquisa. O quadro de arranjo é um mapa estilizado, no qual, no caso dos arquivos pessoais tratados pela equipe do IEB, grupos são delimitados. Dentro de tais grupos, poderão estar estruturados subgrupos, até chegarmos ao chamado nível do documento. Cada documento é descrito de forma individualizada. No caso de Gilda, o quadro de arranjo se concentrou nos seguintes grupos:

- Identidade civil
- Vida doméstica e familiar
- Formação
- Carreira docente e acadêmica – USP
- Relações sociais
- Produção literária e artística
- Participação em ações e associações culturais
- Pesquisa e produção intelectual
- Universo de interesses

Como dito, no caso do Fundo Gilda de Mello e Souza, cada grupo possui subgrupos, até que seja possível chegar aos documentos, ou seja, os grupos, tal qual um mapa, apresentam uma síntese de atividades desempenhadas por Gilda no decorrer de sua vida, e cada atividade abarca dentro de si uma reunião de itens documentais decorrentes das atividades que serviram de base classificatória.

É importante ressaltar que o presente ensaio é uma breve apresentação sobre o método aplicado ao acervo e sobre o seu conteúdo. Entretanto, instrumentos de pesquisa, como um guia individual para cada um dos fundos, estão sendo devidamente elaborados, nos quais são apresentados os passos decisórios da classificação documental. Assim as medidas tomadas acerca dos métodos de organização serão disponibilizadas ao público interessado, pois acreditamos que os instrumentos de pesquisa não são neutros, e as escolhas adotadas pela equipe interdisciplinar de

organização do Fundo Gilda de Mello e Souza devem ser compartilhadas com o pesquisador<sup>6</sup>.

Voltando aos grupos, devemos perguntar: trata-se de uma classificação padrão aplicável a qualquer conjunto pessoal? A resposta é não!

Como dito anteriormente, no caso do arquivo pessoal de Gilda, decisões foram tomadas, muitas vezes visando, por exemplo, valorizar sua carreira como mulher intelectual. Além disso, o quadro de arranjo buscou auxiliar os pesquisadores interessados em ingressar na pluralidade de interesses e no pensamento refinado e “caleidoscópico” de Gilda de Mello e Souza. Seu processo de criação é multifacetado e segmentado. Temos um exemplo disso, a partir de carta de 1<sup>ª</sup> de agosto de 1942, quando, ainda jovem, Gilda escreve a Mário de Andrade:

[...] eu guardo um certo pudor, um como que complexo de inferioridade artístico, sei lá, que me torna bastante difícil falar de meus escritos a pessoas já de celebridade como você. Talvez esse sentimento esteja ligado a, não propriamente descrença, mas a oposição que meus pais fizeram de início à minha “mania de escrever” e que, repudiada por mim, não deixou no entanto de me marcar. Sempre temo estar fazendo um papel ridículo me dando uma importância exagerada. [...] E prefiro calar sobre os escritos ainda em andamento, ainda não totalmente imaginados e definitivamente fixos. Porque, além do mais, sou duma assustadora mobilidade ou inconstância! Quantas vezes, escolhido o assunto pra um conto, vou no decorrer do mesmo mudando o rumo das coisas, a própria essência da história? Como contar a você, portanto, o que estou fazendo? Nem eu sei... [...] Você poderia me retrucar que esse processo de trabalho não impede o seu auxílio e que estava nas suas mãos evitar tamanho desperdício das minhas forças. – mas eu aprendo tanto perdendo tempo, Mário! Não pense que é soberba, Deus me livre! Mas sou um tanto... empírica no meu aprendizado e do mesmo modo que, quando estudava geografia, precisava não só ler mas repetir alto e escrever o nome da cidade, do rio, da montanha para gravar, agora preciso também realizar a experiência para lucrar com ela. (SOUZA, 2014, p. 254-255).

Aqui vemos um esboço de seu processo de criação, que se firmará mais adiante, seja na breve produção ficcional publicada, seja na sua ampla produção acadêmica. A linha tênue entre elas é seu estilo marcante, e é por isso que identificamos que, na maioria de sua obra científica, Gilda lança mão de ensaios.

A respeito disso, aliás, Gilda diz ter abandonado a ficção, mas percebemos, tanto pela sua documentação, quanto pelo que aponta sua fortuna crítica, que isso não é totalmente verdade.

Em entrevista concedida a Augusto Massi, ela afirma:

---

6 Sobre tal tema, sugere-se a leitura de estudos que têm inspirado a revisão de protocolos técnicos de classificação e descrição documental pela equipe do Arquivo IEB/USP, como, por exemplo: Fox; Martínez-Ávila, Oliveira, 2017; García Gutiérrez, 2013; Rodrigues, 2020.

Eu fiquei dividida. Apesar de toda minha vida ter-se encaminhado para o ensino e para o ensaio, penso que não sufoquei inteiramente a minha personalidade ficcional. Digo isso por várias razões, entre elas, pela própria organização dos meus livros de crítica. A ficção sempre foi extremamente forte, não digo decisiva, se fosse eu teria sido ficcionista. A gente segue o rumo para o qual se prepara ou no qual se sente mais armada. (SOUZA, 2014, p. 95-96).

Em carta a Ángel Rama, quando trabalham juntos na publicação de *Macunaíma*, pela Biblioteca Ayacucho, Gilda confessa ao amigo, quando entrega a introdução do livro e suas notas:

[...] Quanto à forma escolhida, intencionalmente de *montagem*, aparentemente neutra, com a violenta entrada final da voz fora do campo de Ungaretti, confesso que foi uma concessão ao meu temperamento de ficcionista a que eu não pude me furtar. (CANDIDO; RAMA, 2018, p. 215-216).

Toda essa argumentação buscou chamar a atenção para a seguinte questão: no arquivo de Gilda de Mello e Souza, dentro do grupo Pesquisa e Produção Intelectual, há o subgrupo Ensaaios. A escolha pela palavra ensaios para designar o subgrupo dialoga mais com a carreira e processo de criação de Gilda do que com a definição trazida pelo gênero textual. Nesse subgrupo estão textos dos mais diversos gêneros e extensões; alguns deles acabados, outros não; uns com mais de uma versão, outros com uma cópia da versão publicada e definitiva. Ou ainda: anotações de ideias; dossiês temáticos; textos que trazem páginas inseridas de outros textos, aproveitadas de arguições, palestras e aulas. Seu pensamento caleidoscópico está representado – e, podemos dizer, preservado – no subgrupo Ensaaios. Para isso, buscamos, de forma atenta, manter a ordem original dos documentos encontrados na retirada do acervo, respeitando a organicidade dos papéis produzidos e acumulados por Gilda, a partir da consideração da pluralidade de seu pensamento. Esse conjunto de documentos, que foi um dos que nos tomou mais tempo de análise, nos provou que valeu a pena todo o trabalho da retirada controlada e meticulosa do acervo do apartamento do casal, bem como o necessário cuidado durante os processos de higienização e abertura para a classificação, já dentro do IEB/USP. Tal subgrupo, ordenado hierarquicamente no mesmo nível de agrupamentos como Estudos e Entrevistas, busca mostrar os bastidores da criação de Gilda.

Esperamos que este pequeno relato possa ter aguçado o interesse dos pesquisadores por outras partes do arquivo que também lançam nova luz sobre a vida e obra de Gilda de Mello e Souza.

## O FUNDO ANTONIO CANDIDO

No período que vai da morte de Antonio Candido, em maio de 2017, ao seu centenário, em 2018, houve uma série de eventos e iniciativas em torno da memória do professor, sendo uma das mais abrangentes a edição do livro *Antonio Candido 100 anos*, da

Editora 34, organizada por Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz. Em texto publicado nesse livro, Schwarz comenta as homenagens em curso, traçando um breve perfil do amigo:

Tudo isso é um pouco surpreendente pois quem conheceu Antonio Candido sabe que ele era um homem sobretudo discreto, que não gostava de aparecer nem mandar. No sentido convencional, o contrário de um político. Não obstante, está claro também que ele era agudamente político, só que de um modo pouco usual, digamos construtivo. Em vez do papel de porta-bandeira, ou de agitador na linha de frente, ele preferia a atuação de base, a função modesta de professor que ajuda os alunos a progredir, que dá aulas ao mesmo tempo acessíveis e extraordinárias, que organiza seminários para melhorar o nível de seu partido político, que faz propostas inovadoras de organização universitária, nas quais se evitam as irracionalidades cometidas anteriormente etc. (SCHWARZ, 2018, p. 72).

Esse aspecto político da prática de Antonio Candido, no qual se combinam modéstia, funcionalidade e alto nível, nas palavras de Schwarz (2018), é nítido para aqueles que tiveram a oportunidade de trabalhar com seu arquivo pessoal, no que diz respeito tanto ao modo de acumulação quanto à forma como ele foi organizado pelo próprio titular – uma demonstração de sua consciência da importância da preservação de documentos para que a posteridade possa fazer releitura das histórias e da História.

Mantidos, em sua grande maioria, em pastas etiquetadas ao longo de décadas, os papéis de Antonio Candido documentam alguns dos aspectos lembrados por Schwarz como, por exemplo, seus planos de curso, dentre os quais podemos citar “Realidade e irreabilidade na ficção”, de 1966-1967, e sua atuação militante, a respeito da qual podemos lembrar o processo de formação da Adusp, a Associação de Docentes da USP, em 1977, ou o seminário “Socialismo e democracia”, organizado para o Partido dos Trabalhadores já no início do século XXI. Encontram-se ainda entre os documentos textuais do Fundo Antonio Candido as notas de pesquisa para redação de boa parte da sua obra de crítica literária e sociológica, assim como alguma coisa de sua correspondência, com destaque para a troca de cartas com Mário de Andrade.

O arquivo do professor, no entanto, não se resume ao seu período de vida, contendo ainda muitos documentos relativos a seus antepassados maternos e paternos, documentos estes que remontam a meados do século XIX, com especial destaque para as fotografias, nas quais podemos observar várias gerações e as mudanças de costumes e hábitos de famílias das camadas médias do sudeste brasileiro na virada do século XIX para o XX. O interesse de Candido pelos antepassados fica nítido no arquivo, que possui ainda anotações acerca de genealogia.

Nesse sentido, para além dos campos principais de atuação de Antonio Candido, tais como a sociologia, a crítica literária, o magistério e sua atuação militante, o arquivo apresenta ainda parte da vida doméstica e familiar e dos universos de interesse do professor, que incluem tanto as histórias de família citadas acima, quanto a música e o cinema, esses dois últimos podendo ser pesquisados por meio das coleções de vinis e fitas cassete ou VHS e DVDs, respectivamente.

No que tange à metodologia de organização do arquivo, é importante relembrar o que já foi dito anteriormente a respeito do mapeamento efetuado na residência do titular antes que o material fosse transferido para o IEB/USP. Nessa etapa foi possível identificar parte da relação de Antonio Candido com os documentos, localizando os papéis relativos à produção intelectual metodicamente organizados em pastas, no quarto dos fundos de seu apartamento; a grande maioria das fotografias acumuladas no armário de seu quarto de dormir; boa parte dos itens que tratavam dos antepassados reunida no armário do corredor. De forma que, buscando respeitar o princípio segundo o qual “o arquivo, por suas próprias coordenadas de definição, é uma reunião orgânica: seu acervo faz-se natural e cumulativamente” (BELLOTTO, 2006, p. 40), os dados acerca da disposição dos documentos em seu local de origem foram inclusos no momento do cadastro do material. Atentas à teoria arquivística, buscamos respeitar, no processo de institucionalização do arquivo de Antonio Candido, sobretudo os princípios de proveniência, organicidade e cumulatividade<sup>7</sup>.

Entretanto, é importante destacar que, no caso de Antonio Candido, não foi difícil seguir e aplicar tais princípios, pois ele, em vida, ordenou seus documentos para uso próprio de tal maneira, que, após sua morte, a manutenção deles foi simples para as equipes de tratamento documental. Ao contrário do arquivo de Gilda, no qual se notou o ressignificado de funcionalidades do mesmo documento, em Antonio Candido a grande dificuldade foi a grande massa documental produzida, acumulada e colecionada em uma vida de mais de 98 anos.

Assim, na etapa de classificação dos documentos, a equipe de cadastro do Fundo Antonio Candido buscou se guiar por dois critérios básicos: respeitar ao máximo a organização encontrada no apartamento do professor, tendo em vista que ele mantinha um controle metódico de seus papéis; e classificar os documentos por grupos funcionais que refletissem as diversas áreas de sua vida e pudessem estruturar o quadro de arranjo, proporcionando um instrumento de consulta acessível às mais diversas naturezas de pesquisadores. Os grupos funcionais que formam o quadro de arranjo do Fundo Antonio Candido são: Docência, Documentação Póstuma, Finanças, Formação, Identidade Civil, Militância, Produção Intelectual, Relações Sociais, Universo de Interesses e Vida Doméstica e Familiar. Estes, por sua vez, se dividem em subgrupos, orientados, sempre que possível, pelas anotações do titular nas embalagens originais.

Observando o segundo nível de classificação do grupo Docência, por exemplo, é possível notar que, para além da relação com a Universidade de São Paulo (USP)

---

7 Em *Arquivos permanentes: tratamento documental*, Heloisa Bellotto (2006, p. 88) define os princípios arquivísticos da seguinte maneira: “Princípio da Proveniência: Fixa a identidade do documento, relativamente a seu produtor. Por este princípio, os arquivos devem ser organizados em obediência à competência e às atividades da instituição ou pessoa legitimamente responsável pela produção, acumulação ou guarda dos documentos. Arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter a respectiva individualidade, dentro de seu contexto orgânico de produção, não devendo ser mesclados a outros de origem distinta. Princípio da Organicidade: As relações administrativas orgânicas se refletem nos conjuntos documentais. A organicidade é a qualidade segundo a qual os arquivos espelham a estrutura, funções e atividades da entidade produtora/acumuladora em suas relações internas e externas. [...] Princípio da Cumulatividade: O arquivo é uma formação progressiva, natural e orgânica”.

e a Faculdade de Assis, atual Universidade Estadual Paulista (Unesp), nas quais foi professor, Antonio Candido estabeleceu colaboração com muitas outras instituições de ensino no Brasil – tais como a Pontifícia Universidade Católica (PUC), a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), a Universidade Federal do Paraná (UFPR) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – e no exterior, como a Universidad de la Republica (Udelar, Paraguai) e as universidades de Cornell, Harvard, Indiana, Stanford, Sorbonne, Wisconsin e Yale.

Já no grupo Militância, no qual podemos encontrar os documentos relativos à Adusp e ao seminário “Socialismo e democracia”, citados anteriormente, é possível identificar, por meio do mesmo método de análise do segundo nível do grupo: a atuação de Antonio Candido na Comissão de Justiça e Paz e na Comissão Teotônio Vilela de Direitos Humanos; um dossiê dedicado ao caso Vladimir Herzog; sua relação com a Esquerda Democrática, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o Partido Socialista Brasileiro (PSB), a União Democrática Socialista (UDS), além, evidentemente, do Partido dos Trabalhadores (PT); as trocas com a Faculdade de Direito da USP, o Instituto Lula, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e a TVT (Rede de Comunicação dos Trabalhadores), entre outros. Cabe destacar, dentre os conjuntos classificados no grupo Militância, aquele denominado Livro Branco, contendo os documentos que relatam o conflito estudantil ocorrido na Rua Maria Antônia em outubro de 1968.

Em Produção Intelectual encontramos, além de seus ensaios, artigos e livros, a colaboração com a Biblioteca Ayacucho, os artigos publicados na *Folha da Manhã*, além de entrevistas, discursos, testemunhos e palestras. Estão também no grupo Produção Intelectual o trabalho nas revistas *Argumento* e *Clima* e no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. E, concluindo esta breve descrição de alguns grupos funcionais que estruturam o quadro de arranjo do Fundo Antonio Candido, lembremos o grupo Universo de Interesses, no qual estão localizadas as coleções de discos e cartões-postais, guias de viagem, documentos sobre as cidades de Cássia, Poços de Caldas e Paris e os papéis acerca da relação com Cuba, entre vários outros temas de seu interesse.

Relembrando Vinícius Dantas, na apresentação do livro *Textos de intervenção* (CANDIDO, 2002), quando ele diz que “O conjunto de materiais aqui reunidos compõe um livro sobre um escritor intelectualmente destemido, que atravessou o século XX assumindo posições radicais com tal nitidez e uma coerência tão firme, que é um mistério a se decifrar” (DANTAS, 2002, p. 10), podemos afirmar que o arquivo pessoal de Antonio Candido revela as características citadas por Dantas, e convidamos estudantes e pesquisadores a consultarem seus documentos em busca de decifrar os mistérios que eles guardam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora tenham sido tratados como dois fundos individuais, visando à rápida abertura para consulta pública, os arquivos de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido nos colocaram questões como: o álbum de fotografias da família na casa de Poços de Caldas, organizado por Gilda, não deveria também constar do Fundo

Antonio Candido? E os filmes e discos colecionados ao longo da vida, a qual dos dois fundos deveriam estar vinculados?

Aparentemente, itens colecionáveis, como livros, filmes e discos de música, costumam apresentar a dubiedade da proveniência, afinal, nem sempre é possível determinar preferências inequivocamente. Apesar dos estudos sobre Fred Astaire de Gilda, Antonio Candido não seria também um apreciador de musicais?

Poderíamos presumir que são dilemas que caracterizam, principalmente, itens colecionáveis, ou seja, itens adquiridos coletivamente, e não produzidos pelo casal, de forma coletiva? Mas novamente nos perguntamos: onde ficariam os álbuns de fotografias da família? Às equipes que atuam com arquivos pessoais, especificamente arquivos pessoais de casais, qual seria um princípio técnico e ético adequado a seguir quando se trata do álbum de casamento ou das fotografias dos filhos? A quem atribuí-las?

O que o presente ensaio buscou demonstrar é que, por mais que se tenha tentado aplicar as técnicas e os princípios arquivísticos com o rigor que eles devem ser aplicados, e mesmo obedecendo a máxima de que arquivos pessoais são arquivos e como tais devem ser tratados, no caso de arquivo de casais, há uma lacuna metodológica que precisa ser enfrentada e discutida na busca da elaboração de instrumentos de pesquisa mais íntegros e honestos para com os dados a serem apresentados aos pesquisadores.

Essas e outras questões estão sendo refletidas em trabalho de doutoramento de uma das autoras deste artigo. Elas não são simples e não estão resolvidas. Mas serão desenvolvidas por meio de um estudo de caso que propõe a aplicação de uma metodologia de organização conjunta de arquivos pessoais de casais, tendo como base o precioso acervo de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecemos de forma especial a todas as equipes que integraram o projeto de organização dos fundos Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido: Denise de Almeida Silva, supervisora técnica do Serviço de Arquivo IEB/USP; Adriano de Castro Meyer, Patrícia Godoy Gomes Dolay e Paulo José de Moura, técnicos do Arquivo IEB/USP; Alexandre Macedo Ferreira, da área administrativa do IEB/USP; Guilherme Maranhão, responsável pela reprodução do acervo fotográfico em arquivos digitais; as consultoras de restauro do acervo fotográfico e textual, respectivamente, Luciana Amaral e Marlene Laky; os documentalistas Beatriz Aranha, Karoliny Aparecida de Lima Borges, Lucas Marcondes de Moura, Luciana Arcilla Negrini Silva, Marcelo Tanami, Marco Antonio Teixeira Jr., Matheus de Paula Silva e Viviane Vitor Longo; os estagiários Eduardo Macena e Maria Clara Toledo Paniago; a bolsista Michele da Silva Soares; os voluntários Anna Luiza de Araújo Silva, Daniel Arantes, Edmara Cristina Padovan Lanza, Denise Malta de Andrade, Gustavo Henrique Carvalho Fagundes, Juliana Siqueira, Mariana Pereira Massafra, Mariana Nogueira e Max Gimenes; os professores Aracy Amaral, Ana Paula Simioni e Marcos Antonio de Moraes. Agradecemos de forma especial também aos coordenadores e às equipes do

Itaú Cultural. Registramos que somos apenas duas vozes de um imenso coro dedicado ao trabalho de valorização da história e da memória do Brasil. Acreditamos que só a harmonia do trabalho coletivo propiciou a abertura, em tão pouco tempo, para a pesquisa pública dos milhares de documentos que integram os fundos Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido.

## SOBRE AS AUTORAS

**ELISABETE MARIN RIBAS** é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista (Unesp) e especialista em Organização de Arquivos pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), onde compõe a equipe técnica de funcionários do Serviço de Arquivo.

elisabete.ribas@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-8918-8676>

**LAURA SCOREL** é mestre em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp); especialista em Gestão de Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV); coordenadora do Projeto de Organização do Arquivo de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido no IEB/USP.

lauraescorel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6292-102X>

## REFERÊNCIAS

BELLOTTO, Heloisa Liberali. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais – procedimentos metodológicos adotados na organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002. (Bibliografia de Antonio Candido).

\_\_\_\_\_; RAMA, Ángel. *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama – o esboço de um projeto latino-americano 1960-1983*. Edição, prólogo e notas: Pablo Rocca; tradução dos textos em espanhol: Ernani Ssó. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018.

- DANTAS, Vinícius. O modo de organizar. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2002, p. 9-II. (Bibliografia de Antonio Candido).
- FOX, Melodie J.; MARTÍNEZ-ÁVILA, Daniel; OLIVEIRA, Suellen Milani. A interseccionalidade e o respeito às pessoas na organização do conhecimento. In: ALVES, Marcos Antonio; GRÁCIO, Maria Claudia Cabrini; MARTÍNEZ-ÁVILA; Daniel (Org.). *Informação, conhecimento e modelos*. Campinas: Unicamp, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência; Marília: Oficina Universitária, 2017, p 239-253. (Coleção CLE, v. 78).
- FRAIZ, Priscilla Moraes Varella; COSTA, Célia Maria Leite. *Como organizar arquivos pessoais*: manual. São Paulo: Arquivo do Estado e Associação de Arquivistas de São Paulo, 2001.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial. Itinerarios de la paraconsistencia. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 18, n. 4, dez. 2013, p. 93-111.
- PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole*: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2010.
- RODRIGUES, Aldair. Humanidades digitais e diáspora africana: questões éticas e metodológicas na elaboração de uma base de dados sobre a população escravizada de Mariana (século XVIII). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 69, p. 64-87.
- SCHWARZ, Roberto. Antonio Candido. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (Org.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

## **MISSÃO**

A *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)* tem como missão refletir sobre a sociedade brasileira articulando múltiplas áreas do saber. Nesse sentido, empenha-se na publicação de artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros.

## **CRITÉRIOS PARA APRESENTAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS**

### **CONDIÇÕES GERAIS**

- A *RIEB*, de periodicidade quadrimestral, tem caráter multidisciplinar e publica artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros (em português, espanhol, francês, italiano e inglês).
- A *RIEB* aceita artigos de portadores de título de doutor, bem como de doutorandos inscritos em programas regulares de pós-graduação no Brasil e no exterior.
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela *RIEB* devem ser submetidos em formato digital através do portal SciELO de submissões: <http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo consideradas a autenticidade e a originalidade do trabalho.
  - a) Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
  - b) Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
  - c) O prazo médio de resposta para os autores é de quatro meses.
- A revista reserva-se o direito de adequar o material enviado ao seu projeto editorial e padrão gráfico.

### **RESPONSABILIDADES**

- Os autores se comprometem a informar a futuros interessados em adquirir quaisquer direitos autorais sobre seus textos acerca do teor do Termo de Autorização assinado para a publicação das obras na *RIEB*.

- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.
- Fica estritamente restrita aos autores dos artigos a responsabilidade pela reprodução das imagens e pelos termos de autorização se houver detentor de direitos autorais. Essas imagens devem conter créditos e legendas.
- A RIEB não se responsabiliza pela redação nem pelos conceitos emitidos pelos colaboradores/autores dos artigos.
- Os autores asseguram que o artigo é inédito e não está sendo avaliado por nenhuma outra publicação. Não são considerados inéditos artigos cujo conteúdo advém diretamente de capítulos de mestrados e doutorados disponíveis em bancos digitais de teses e dissertações.

## **FORMA E PREPARAÇÃO DE ORIGINALS**

### **Padronização do trabalho enviado**

#### *1. Formatação*

- Programa: word, edição 97-2003, formato .doc; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: times new roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

#### *2. Quantidade de caracteres*

- Artigos: entre 30 mil e 52 mil caracteres (incluindo espaços).
- Resenhas: entre 5 mil e 20 mil caracteres (incluindo espaços).
- Notícias e documentação: até 20 mil caracteres (incluindo espaços).

#### *3. Citações*

A forma de citação deve seguir o padrão ABNT NBR 10520/2002 (Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação).

- Para a indicação da fonte, deve-se utilizar o sistema (AUTOR, data, p.) logo após a citação.
- Caso o nome do autor já esteja incluído na sentença e a citação seja dire-

ta, é necessário acrescentar data e número de página entre parênteses. Ex.: De acordo com Candido (1988, p. 53), “a literatura comparada foi instituída...”. Ver: item 6.3 Sistema autor-data (ABNT NBR 10520/2002).

- Citações diretas com até três linhas devem entrar no corpo normal do texto, entre aspas duplas. Aspas simples devem ser utilizadas para indicar citação dentro de citação. Incluir (AUTOR, ano, p.) logo após a citação.
- A partir de quatro linhas, as citações, sem aspas, devem estar separadas por uma linha (antes e depois), corpo 11, a 2 cm da margem, texto justificado, com indicação (AUTOR, ano, p.) logo depois.
- Supressões, interpolações, comentários devem estar indicados com o uso de colchetes: [...], [ainda de acordo com ele] etc.
- Quando a citação incluir texto traduzido ou destaque tipográfico realizado pelo autor, além dos dados da obra de que foi extraído o trecho, na nota de rodapé relacionada à citação deve constar: (tradução nossa/minha) ou (grifos nossos/meus).
- Toda citação deve ser seguida da indicação (AUTOR, ano, p.), permitindo sua identificação nas referências. Se houver duas ou mais obras de mesmo autor no mesmo ano, é necessário acrescentar letras (a, b, c...) ao lado do ano para que a publicação possa ser identificada.
- Se houver mais autores com o mesmo sobrenome e mesmo ano de obra, indicar o prenome: (SOUZA, Américo, ano).

#### 4. Notas, referências, resumo/abstract

- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição ou tenha sido baseado em algum outro artigo, essa informação deve ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es), e conter, no máximo, 360 caracteres.
- Resumo e *abstract* – incluindo de três a cinco palavras-chave/*keywords* – devem conter, juntos, de 1.300 a 1.700 caracteres (incluindo espaços).
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer as respectivas legendas e créditos.
- O artigo deve obedecer à norma ABNT NBR 6023/2002 (Informação e documentação – Referências – Elaboração), colocando-se as referências logo após a citação no sistema (AUTOR, data, p.).

- Notas explicativas devem ser inseridas no rodapé com números arábicos (corpo 10, espaço simples). O número das notas no corpo do texto deve ser elevado.
- A lista de referências deve ser incluída no final do texto, em ordem alfabética pelo sobrenome do autor. Todas as indicações de fontes que foram utilizadas no artigo devem constar nas referências, com recuo da segunda linha na terceira letra da primeira linha (corpo 11).

SOBRENOME, Nome. *Título do livro*: subtítulo. 2. ed. Cidade: editora, ano. (Nome da coleção).

BASTOS, Rodrigo Almeida. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/UFRJ/UERJ/PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.

BN – Fundação Biblioteca Nacional. Catálogo de discos. Disponível em: <[http://catcrd.bn.br/scripts/odwpowrzk.dll?INDEXLIST=discos\\_pr:discos](http://catcrd.bn.br/scripts/odwpowrzk.dll?INDEXLIST=discos_pr:discos)>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

GARCIA, Walter. Cordialidade, melancolia, modernidade: o trabalho de João Gilberto. Conferência de encerramento. Comunicação oral. In: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA, 2. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

HEMEROTECA Digital. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[bndigital.bn.br/hemeroteca-digital](http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital)>. Acesso em: ago. 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap. 4, p. 93-138.

\_\_\_\_\_. *Visão do paraíso – os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

IMS – Instituto Moreira Salles. Acervo musical. Disponível em: <<http://acervo.ims.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018

IVAN, o Terrível. Direção de Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1944-1958. (187 min.), 35 mm, PB.

MANO BROWN. Mano Brown. *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 46, nov./2000-jan. 2001, sem paginação. Entrevista concedida a Spensy Pimentel. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/2000/11/15/mano-brown>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium*, Campinas, v. 15, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

O NOME da rosa. Produção de Jean-Jaques Annaud. São Paulo: Tw Vídeo distribuidora, 1986. 1 Videocassete (130 min.): VHS, Ntsc, son., color. Legendado. Port.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).

SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE DIREITOS HUMANOS FUNDAMENTAIS, I., 2015. *Anais...*

Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/oB8SmiNUcsztGYt8oUXhRdHZlcDg/view>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão?* – a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775). 2004. 338 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

- É necessário inserir o DOI (Digital Object Identifier) de cada referência bibliográfica – quando houver – (que pode ser encontrado no *site* [www.crossref.org](http://www.crossref.org)), conforme o exemplo abaixo:

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Sur la muséologie. *Culture & Musées*, v. 6, n. 1, 2005, p. 131-155. <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377>.

## UTILIZAÇÃO DO OPEN JOURNAL SYSTEMS – OJS NO PORTAL SCIELO

### I. Cadastro

- Os autores devem realizar seu registro através do *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>>.

### II. Avaliação cega por pares

Para assegurar a integridade da avaliação por pares cega, para submissões à revista, deve-se tomar todos os cuidados possíveis para não revelar a identidade de autores e avaliadores entre os mesmos durante o processo. Isso exige que autores, editores e avaliadores (que podem enviar documentos para o sistema como parte do processo de avaliação) tomem algumas precauções com o texto e as propriedades do documento:

1. O autor do documento deve excluir do texto seu nome, substituindo por “Autor”.
2. A filiação do autor à respectiva instituição, e-mail e minicurrículo também devem ser excluídos.
3. Em documentos do Microsoft Office, a identificação do autor deve ser removida das propriedades do documento:

### **Passo 1**

- a) Arquive o texto original e faça a verificação numa cópia do documento.
- b) Abra a cópia e exclua nome do autor (substituindo por “Autor”), sua filiação (\*), identificação de “patrocínio” ou origem do texto (\*\*) etc., colocando em seu lugar asteriscos. Verifique todo o arquivo, excluindo minicurrículo e e-mail, por exemplo.
- c) Clique no **Botão do Microsoft Office**  (no alto, à esquerda). Vá em **Preparar** e clique em **Inspecionar documento**.
- d) Na caixa de diálogo **Inspetor de documentos**, selecione todas as caixas que aparecem.
- e) Clique em **Inspecionar**.
- f) Ao lado de cada caixa selecionada, clique em **Remover Tudo**.
- g) Feche o arquivo, salvando suas alterações.

### **Passo 2**

- a) Localize o arquivo na pasta em que foi salvo. Clique nele com o botão direito do mouse e abra suas **Propriedades**.
- b) Na aba **Detalhes**, clique em **Remover propriedades e informações pessoais**, que aparece (geralmente em azul) na parte de baixo da janela.
- c) Selecione a caixa **Remover as seguintes propriedades deste arquivo**.
- d) Clique em **Selecionar tudo** (embaixo, à direita) e em **Ok**.

4. É de responsabilidade do autor o envio de arquivo que não o identifique para garantir avaliação imparcial dos pareceristas e para que seu texto não seja descartado.
5. Caso o artigo seja aprovado, ao receber a súmula com as orientações dos pareceristas, o autor deve incluir no arquivo todos os dados extraídos para não identificar a autoria do texto: nome, instituição a que está afiliado (nome por extenso, sigla, cidade, estado, país), minicurrículo/pequena apresentação (no máximo, 5 linhas), e-mail etc.

### III. *Submissão on-line*

- Os autores poderão enviar seus trabalhos a partir do seguinte *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieб/user/register>>.
- Os artigos devem ser enviados de acordo com as normas de formatação e condições para submissão de artigos da *RIEB*.
- O tamanho máximo permitido para *upload* de arquivos no sistema OJS é de 10MB.
- As imagens, bem como as respectivas legendas (com referência completa de autoria, instituição detentora de direitos autorais e autorização para publicação), devem ser numeradas e inseridas no corpo do texto.

