

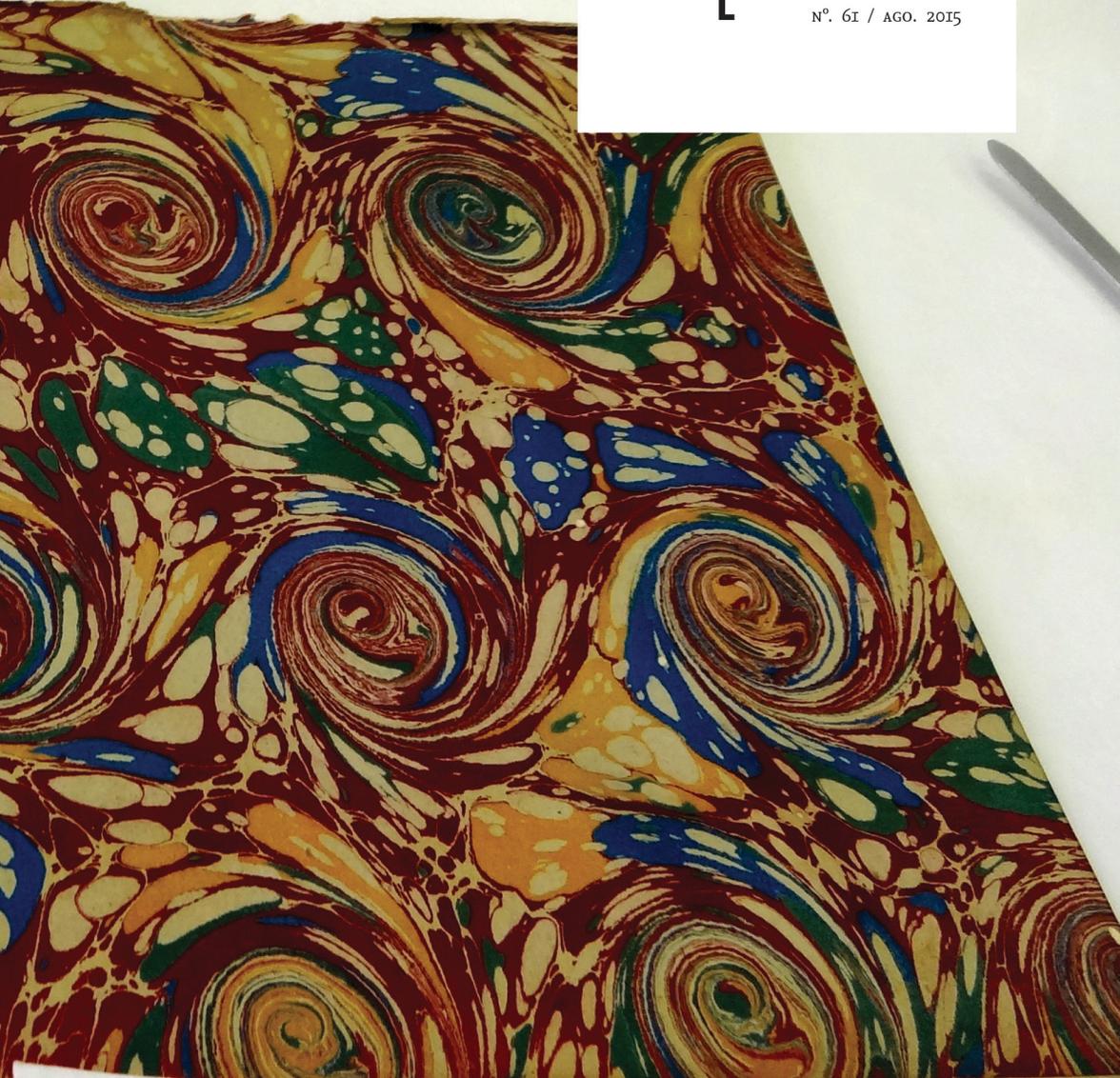
JACQUES LÉVY · MARCIA TOSTA
DIAS · DANIELA VIEIRA DOS
SANTOS · ALESSANDRA ANCONA
DE FARIA · ANA ANGÉLICA
MEDEIROS ALBANO · LARISSA
COSTA DA MATA · PATRÍCIA SANTOS
HANSEN · LEANDRO PASINI · MARÍA
AMALIA GARCIA · THAÍS CHANG
WALDMAN · PEDRO ROCHA DE
OLIVEIRA · FERNANDA DA SILVA
RODRIGUES ROSSI · CLÁUDIA
NEIVA MATOS

revista



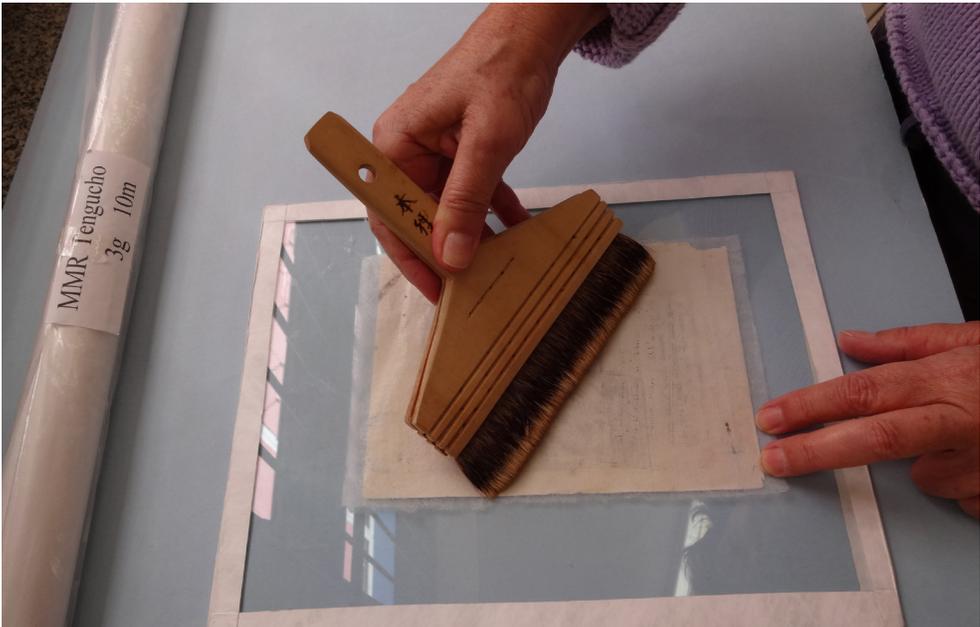
REVISTA DO
**INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

Nº. 61 / AGO. 2015





Reintegração manual do suporte *Laboratório de Conservação e Restauro (IEB-USP)*



De cima para baixo: procedimentos de fixação dos elementos sustentados solúveis em água (carimbos e marginálias) antes do tratamento aquoso. Reestruturação do suporte por meio de laminação com papel japonês e adesivo neutro adequado.
Laboratório de Conservação e Restauro (IEB-USP)



De cima para baixo: reintegração do suporte por meio de obturação manual com polpa de papel. Tratamento aquoso dos fólhos por meio de banho de imersão.
Laboratório de Conservação e Restauro (IEB-USP)



Procedimentos de fixação dos elementos sustentados solúveis em água (carimbos e marginálias) antes do tratamento aquoso. *Laboratório de Conservação e Restauro (IEB-USP)*



Volume antes e após tratamento de restauro e encadernação.
Laboratório de Conservação e Restauro (IEB-USP)

O LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO, criado em 2003, é especializado em papel, uma vez que grande parte do acervo do Instituto se compõe deste suporte. Uma de suas principais atividades é avaliar permanentemente as condições de obras de arte, documentos e livros, realizando atividades de conservação preventiva nos locais de guarda dos acervos e, quando necessário, intervenções técnicas de restauro. No Laboratório são desenvolvidas pesquisas nas áreas de conservação e restauro e elaborados projetos para o acervo do Instituto. Também são realizadas atividades de formação teórica e prática, através de cursos organizados pelo Laboratório - ministrados por especialistas do próprio IEB ou por convidados brasileiros e estrangeiros, bem como a realização de estágios supervisionados.

Mais informações em
<http://www.ieb.usp.br/conservacao-restauro>

LUCIA ELENA THOMÉ





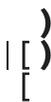
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marco Antonio Zago

REITOR

Prof. Dr. Vahan Agopyan

VICE-REITOR

 Instituto de
Estudos Brasileiros

Prof. Dra. Sandra Margarida Nitri

DIRETORA

Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

VICE-DIRETOR



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



Instituto de Estudos Brasileiros
Edifício Brasiliana, Praça do Relógio
Solar, 342, Cidade Universitária
05508-050, São Paulo - SP, Brasil
(11) 2648 1239 · www.ieb.usp.br

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 61, 2015 · maio/ago.

COMISSÃO EDITORIAL **Denilson Lopes Silva** (UFRJ) RIO DE JANEIRO, BR; **Gustavo Alejandro Sorá** (UNC) CÓRDOBA, AR; **Jaime Tadeu Oliva** (IEB-USP) SÃO PAULO, BR; **Paulo Teixeira Iumatti** (IEB-USP) SÃO PAULO, BR; **Pedro Meira Monteiro** (PRINCETON U.) PRINCETON, EUA; **Randal Johnson** (UCLA) LOS ANGELES, EUA; **Walter Garcia** (IEB-USP) SÃO PAULO, BR

EDITORES RESPONSÁVEIS **Jaime Tadeu Oliva** (IEB-USP); **Walter Garcia** (IEB-USP)

EDITOR ADJUNTO **Paulo Teixeira Iumatti** (IEB-USP)

PRODUÇÃO **Divisão Científico-Cultural** (IEB-USP)

ASSISTENTES EDITORIAIS **Sushila Vieira Claro**; **Regina Mayumi Aga**

EQUIPE DE APOIO **Juliana Saiani Moysés** (estagiária); **Natália Franz Costa Dias** (estagiária)

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA **Sushila Vieira Claro**

COLABORARAM NESTE NÚMERO **Lúcia Elena Thomé** (caderno de imagens); **Laboratório de Conservação e Restauro do IEB-USP** (caderno de imagens); **Luis Henrique Mello** (preparação de texto - português); **Vanessa Lavrador** (preparação de texto - espanhol); **Elisabete Marin Ribas** (revisão de texto - espanhol); **Fernanda Rodrigues Rossi**.

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

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 Villaverde Cabral** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **Maria Cecília França Lourenço** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **Maria Lígia 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 Reconstituição pictórica de suporte danificado.
Laboratório de Conservação e Restauro (IEB-USP)

14 **Editorial****ARTIGOS • ARTICLES)**

- 19 **Qual o sentido da Geografia Cultural?** [*What is the meaning of Cultural Geography ?* • Jacques Lévy
- 39 ***Singin' Alone* (1982) nas trilhas da música gravada brasileira** [*Singin' Alone (1982) on the trails of Brazilian recorded music* • Marcia Tosta Dias
- 56 **A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso** [*The Formalization of defeat: about “Eles” and “A Voz do Morto”, by Caetano Veloso* • Daniela Vieira dos Santos
- 82 **Figurino docente** [*Teacher costume* • Alessandra Ancona de Faria | Ana Angélica Medeiros de Albano
- 103 **Mimetismo e metaformose** [*Mimicry and metamorphosis* • Larissa Costa da Mata
- 122 **Golpes de memória: usos políticos de Olavo Bilac no século XX** [*Coups of Memory: Political Usages of Olavo Bilac in the Course of the 20th Century* • Patrícia Santos Hansen
- 140 **Daisy, Oswald e o processo erosivo do modernismo brasileiro** [*Daisy, Oswald and the erosive process of Brazilian Modernism* • Leandro Pasini
- 159 **Vanguarda em página dupla. Intervenções do Invencionismo argentino na revista *Joaquim*** [*Avant-garde on double lay-out. Argentine Invencionism's Interventions in Joaquim Issue* • María Amalia García
- 183 **“A selva escura da história do Brasil” e o seu “Torrão paulista”: Paulo Prado através da lupa de Capistrano de Abreu** [*The Dark Jungle of Brazil's History” and its “Turf in São Paulo”: Paulo Prado through the magnifying glass of Capistrano de Abreu* • Thaís Chang Waldman
- 203 **O sentido moderno da administração colonial: o caso do Regimento das Missões** [*The modern content of colonial administration in Brazil: the “Regimento” of 1686* • Pedro Rocha de Oliveira

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

- 223 **Todos entoam: o cancionista e seus parceiros** [*Everybody sings: the songwriter and his partners*] • Cláudia Neiva de Matos

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

- 231 **A unidade (hispano-)americana e o olhar sobre o Brasil** [*(Hispanic) American unity and the view on Brazil*] • Fernanda da Silva Rodrigues Rossi
- 239 **Mário de Andrade, Rachel de Queiroz e Mary Pedrosa cantam para Lorenzo Dow Turner** [*Mário de Andrade, Rachel de Queiroz and Mary Pedrosa sing to Lorenzo Dow Turner*]

NOTÍCIAS • NEWS)

- 249 **I Encontro de Pós-Graduandos do IEB** [*First meeting of Graduate students from IEB*]

O número 61 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* cumpre a nova periodicidade quadrimestral da publicação. Ao mesmo tempo que isso permite um aumento do escoamento da produção científica na área de humanidades, o desafio da manutenção da qualidade se torna maior; afinal, estamos imersos numa cultura acadêmica que tende temerariamente a valorizar mais o plano quantitativo de sua produção. De nossa parte, estamos atentos para que a qualidade não venha a sucumbir, mas, ao contrário, para que se mantenha como a referência fundamental.

Neste número, a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* volta a oferecer aos leitores um leque de artigos cujos autores possuem diversas formações e primam por transitar entre várias disciplinas. No primeiro artigo, Jacques Lévy (*École Polytechnique Fédérale de Lausanne*) pergunta-se sobre a pertinência do surgimento e do fortalecimento de uma geografia que se autodenomina cultural. A partir de sua argumentação teórica refinada e de seu forte interesse por todas as áreas, o autor examina a chamada virada cultural no âmbito das ciências humanas e alerta para os riscos de fazer equivaler (em termos hierárquicos) a noção de cultura à noção de sociedade. Na sequência, dois artigos que tratam das relações que se estabelecem entre a produção musical e a esfera sociocultural. Marcia Tosta Dias (Unifesp) analisa o disco *Singin' Alone* (1982), de Arnaldo Dias Baptista, destacando o encontro da MPB com o rock, que o artista promove, e a consolidação da indústria cultural no País. Por sua vez, Daniela Vieira dos Santos (Unicamp) examina duas canções de Caetano Veloso de fins da década de 1960, “Eles” (1968) e “A voz do morto” (1968). Nelas, a autora enxerga o luto de preceitos caros à esquerda e à política cultural vinculada ao nacional-popular, tal como Roberto Schwarz identificou no livro *Verdade tropical*.

Prosseguindo, Alessandra Ancona de Faria (Instituto Avisa Lá) e Ana Angélica Medeiros Albano (Unicamp) estabelecem, de modo original, um diálogo entre teatro e memória aplicado à situação pedagógica nas salas de aula. As autoras revelam a significação do figurino dos professores na relação pedagógica: como dizia Elias Canetti, “o professor é um ator de si mesmo”. Também de modo original, a dança aparece no artigo seguinte. Larissa Costa da Mata (UFSC) aborda a série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (1957/1958) de Flávio de Carvalho (1899-1973), trabalho de extração nietzschiana e do qual constam também considerações sobre o mimetismo.

Os dois artigos que se seguem estão radicados no campo da literatura brasileira. Patrícia Santos Hansen (ICS-Lisboa) estuda o processo de enquadramento político da memória de Olavo Bilac e discute como o pensamento do poeta foi apropriado em momentos-chave da história política brasileira no século XX. Trabalhando com modernismo e vanguarda, Leandro Pasini (Unifesp) destaca a figura de Maria de Lourdes Castro Pontes — a Daisy ou Miss Cýclone, do diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* — e apresenta a hipótese de que a imagem incompleta e fragmentária sobre Daisy aponta para uma incompletude da própria noção que temos do modernismo brasileiro.

A seguir, María Amalia García (UBA-Buenos Aires) analisa criticamente a intervenção do grupo de artistas argentinos “Asociación Arte Concreto-Invención” na revista *Joaquim* (1946-1948), de Curitiba. A autora destaca o postulado internacionalista que envolveu os projetos dos abstracionistas argentinos e a recepção de suas propostas no contexto brasileiro.

Dois trabalhos de cunho historiográfico fecham a seção. Thaís Chang Waldman (USP) observa Paulo Prado através da lupa de Capistrano de Abreu (1853-1927): Prado descreve Capistrano como o grande responsável por seu interesse pelas coisas brasileiras na diversidade de suas expressões. Pedro Rocha de Oliveira (Unirio) analisa os Regimentos das Missões de 1548 e 1686, sublinhando e discutindo o conteúdo histórico-social moderno do esforço colonial no Brasil.

Em Documentação, dois textos são publicados. Fernanda da Silva Rodrigues Rossi apresenta excertos do *Ensayo. Sobre la necesidad de una federación general entre los Estados Hispano-americanos y plan de su organización*, de Bernardo Monteagudo, de 1924, texto que testemunha o distanciamento do Brasil em relação à América hispânica na virada do século XIX-XX. Flávia Camargo Toni assinala a “ação combinada entre pesquisadores de universidades do Brasil e dos Estados Unidos” no processo de recuperação de um documento fonográfico de enorme raridade: registros fonográficos de Mário de Andrade, de Rachel de Queiroz e de Mary Pedrosa interpretando seis canções brasileiras para o pesquisador americano Lorenzo Dow Turner em 1940.

Na seção Resenha, a segunda edição do livro *Todos entoam*, de autoria de Luiz Tatit, é comentada por Cláudia Neiva. Em Notícia, o 1º Encontro de Pós-Graduandos do IEB, realizado em dezembro de 2014, é reportado por Ana Paula Cavalcanti Simioni — no relato, fica claro o caminho consistente que está sendo seguido pelo programa de Pós-Graduação do IEB no âmbito das pesquisas interdisciplinares.

O número 61 também é o último editado pela Comissão que assina este editorial. Em nossa gestão, a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* teve a sua estrutura e os seus procedimentos de trabalho aperfeiçoados, o que incluiu um novo projeto gráfico. Tudo isso resultou na manutenção da periodicidade e da devida proporcionalidade entre os artigos estabelecidos como endógenos e os exógenos. Tal condição ocorreu sempre com números editados com volume adequado de textos, cuja qualidade foi constatada por vasto corpo de pareceristas rigorosos. Por seu caráter interdisciplinar, a Comissão Editorial, na medida de

suas atribuições, procurou reforçar as áreas com avaliação mais baixa sem descuidar-se da conservação da qualidade das áreas com avaliação superior. Esse conjunto de ações e melhorias, somado à indexação da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* em valorosas plataformas e a uma exposição mais produtiva na comunidade acadêmica, resultou num crescimento exponencial do acesso à publicação, crescimento esse que certamente continuará ocorrendo na gestão da nova Comissão Editorial.

Jaime Tadeu Oliva, Paulo Teixeira Iumatti e Walter Garcia
Editores

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p14-17>

ARTIGOS • ARTICLES)

Ex libris
is Liberti Lamego

EX-LIBRIS
UNIVERSIDADE DE
SIDADE 1934
UNIVERSIDADE DE
CIDADE DE
PATRIAS

Qual o sentido da Geografia Cultural?¹

[*What is the meaning of Cultural Geography?*]

Jacques Lévy²

RESUMO Inovador na aparência, em seu enunciado a geografia cultural apresenta um duplo problema epistemológico. Trata-se de um novo ramo da geografia ou de uma escola de pensamento que pretende reorganizar o conjunto dos saberes da disciplina? O projeto de uma geografia cultural retoma e subscreve as ambiguidades do termo “cultura” nas ciências sociais contemporâneas. Além disso, o termo “cultura” corresponde frequentemente a uma versão frágil da noção de sociedade, em particular nos trabalhos anglófonos. Essa geografia, que aborda as sociedades sem dizer isso claramente, foi forjada com novas ferramentas para explorar a dimensão espacial dessas sociedades? Se a “vira-da cultural” certamente contribuiu para fazer avançar nosso olhar sobre o mundo social em certos domínios, a resposta a essa questão não é sempre consistente. No final das contas, duas características, que podem parecer periféricas, se revelam essenciais para esclarecer a lógica dessas hesitações. Uma, teórica, diz respeito à possibilidade de um eventual paradigma para as ciências sociais travestir-se de conceito de sociedade. A outra, efeito prático da primeira, concerne ao uso de discursos acadêmicos que pretendem fundar o “multiculturalismo” como o respeito às “culturas” para legitimar o comunitarismo contra a “sociedade de indivíduos”. • **PALAVRAS-CHAVE** epistemologia da geografia, cultural turn, cultura, sociedade, culturalismo, multiculturalismo, comunitarismo. • **ABSTRACT** Cultural

geography proposes an apparently innovative project but it actually raises a dual epistemological issue. First of all, is it a new field inside geography or a school of thought that contends to redesign the overall geography’s disciplinary layout? The perspective of a “cultural geography” encompasses and endorses the ambiguity of the word “culture” in contemporary social sciences. Secondly, “culture” is predominantly used as a weak version of “society”, namely in English-speaking literature. Cultural geographers address societies but do not explicitly admit it. Have cultural geographers built fresh tools to explore the spatial dimension of these societies? The answer to this question is not easy to give, even though the “cultural turn” has certainly helped social sciences to move forward in the understanding of social worlds. Two topics, which might seem peripheral, eventually turn up to be essential to enlighten the rationale of these hesitations. The first one, theoretical, is related to the possibility of a paradigm for social sciences that would pass over the concept of society. The second one can be seen as a practical output of the former. It affects the use of academic discourses that pretend fond “multiculturalism” on scientific arguments to legitimate communalism and reject a “society of individuals” • **KEYWORDS** Epistemology of geography, history of geography, cultural turn, culture, society culturalism, multiculturalism, communalism.

Recebido em 18 de junho de 2015

Aprovado em 19 de junho de 2015

LÉVY, JACQUES. *Qual o sentido da Geografia Cultural?* Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 19-38, ago. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p19-38>

1 Tradução: Jaime Oliva, geógrafo, professor do Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

2 École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL, Lausanne, Suíça).

A geografia cultural foi primeiramente, no final do século XIX, uma denominação alemã (*Kulturgeographie*) designando uma etnografia das paisagens das sociedades “tradicionais”, desenvolvendo assim um projeto um pouco diferente daquele da geografia francesa vidaliana que era da mesma época³. A herança alemã foi difundida por Carl Sauer, que fez da *cultural geography* um ramo clássico da geografia americana. Em seguida, a escola que Sauer lançou em Berkeley prosperará durante vários decênios com a ambição de identificar os traços da ação humana sobre as paisagens, o que teve o papel de ser o meio de entrada da geografia na problemática ambiental⁴. Essa abordagem continuou seu percurso no interior de uma geografia considerada, doravante, como descritiva e pouco conceitual. Apesar disso, entre as combinações oferecidas por Marvin Mikesell em 2001, um grupo de geógrafos⁵ ainda insistia na continuidade da geografia cultural atual com base nessa inspiração clássica. No entanto, o que se chama atualmente “geografia cultural” foi profundamente afetado pelo “*cultural turn*”⁶, uma corrente de ideias que começou a despontar nos anos 1960, mas que marcou as ciências sociais, sobretudo a partir dos anos 1980.

Nesse texto, minha tentativa será a de procurar explicitar os problemas epistemológicos e as teorias do domínio implicadas na expressão “geografia cultural”. Isso obriga considerar o contexto do movimento de ideias nas ciências sociais e na sociedade. Nota-se então que essa emergência (o “*cultural turn*”) revela diferentes tipos de questões: o que muda para a geografia a aparição dessa nova abordagem consagrada ao “cultural”? Qual é a contribuição da noção de cultura como ferramenta de recorte do mundo social? Quais são os efeitos no debate público produzidos pela construção de um referente de pretensão científico centrado no “cultural”?

3 Agradeço a Mathis Stock por seus conselhos e destaques, que me ajudam muito na redação desse texto.

4 « For [...] *cultural geographers*, any sign of human action in a landscape implies a culture, recalls a history, and demands an ecological interpretation. [...] The history of any people evokes its setting in a landscape, its ecological problems, and its cultural concomitants; and the recognition of a culture calls for the discovery of traces it has left on the earth » WAGNER, Philip & MIKESSELL, Marvin. *Reading in Cultural Geography*. Chicago, University of Chicago Press, 1962, p. 23.

5 MURPHY, Alexander B.; JOHNSON, Douglas L. & HAARMANN, Viola. *Cultural encounters with the environment: enduring and evolving geographic themes*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2001.

6 WERLEN, Benno. Géographie culturelle et tournant culturel. *Géographie et cultures*, n. 47, p. 7-27, 2004.

I. VIRADAS

A “virada cultural”, que conheceu várias etapas, recobre uma realidade compósita e pode ser lida ao menos de três maneiras diferentes. Como *antropoligização* das ciências sociais, ela encoraja e desenvolve a difusão dos conceitos e dos métodos da etnografia e da etnologia. Como *desmaterialização* do mundo, ela acentua o valor explicativo das realidades ideais, que não são mais tratadas como “superestruturas” do mundo material, mas como componentes maiores e duráveis das “dominâncias” de uma sociedade. Como *relativismo cultural*, essa virada adota uma postura crítica face às fragilidades de um “universalismo ocidental” que se encontra frequentemente sobrecarregado por seus particularismos implícitos.

Essa “virada” é, portanto fortemente conectada a outras — o *linguistic turn*, o pós-modernismo, o construtivismo, a filosofia analítica, a fenomenologia, o pós-colonialismo ou mesmo ao “paradigma dos atores” — na medida em que, dando legitimidade heurística à palavra dos indivíduos ordinários, ela contribuiu para o declínio do positivismo e do estruturalismo. Por conseguinte, a “virada cultural” diz respeito a um conjunto de coisas muito diversas e provavelmente contraditórias entre si, porém ela tende a acentuar outros objetos e outras abordagens não muito privilegiados pelas ciências sociais até então. Aqueles que nela se reconhecem julgam reducionistas as abordagens estreitamente econômicas ou sociológicas. Eles exercem uma vigilância crítica sobre os riscos do etnocentrismo e mais genericamente sobre os vieses identitários de que nossas próprias abordagens podem comportar, alargando assim a tomada de consciência dos limites das pré-noções que os pesquisadores adotam de maneira ingênua e que não são, senão frequentemente, a transposição de preconceitos (prejulgamentos) de seu grupo. Eles insistem sobre a importância das representações, do imaginário, dos discursos, dos sistemas de signos no funcionamento e nas dinâmicas das sociedades. É todo esse movimento que Chris Philo⁷ resumiu na fórmula “*More words, more worlds*”. Mesmo que seja difícil fazer um julgamento global sobre o conjunto das produções que reivindica essa orientação, pode-se ainda assumir o risco de afirmar que como nova maneira de revisitar o conjunto dos objetos das ciências sociais, a virada cultural contribuiu no progresso de nossos conhecimentos, seja para “modernizar”, no sentido de uma maior consciência da especificidade da vida dos homens em sociedade, ou para “humanizar as ciências humanas”⁸. Por exemplo: considerando os historiadores pode-se tomar o caso de dois pesquisadores reconhecidos, Hayden White⁹ e Lynn Hunt¹⁰, que aderiram à virada cultural. O primeiro procurou demonstrar que os discursos dos historiadores podiam

7 PHILO, Chris. More words, more worlds: reflections on the ‘cultural turn’ and human geography. In: COOK, Ian, et al. *Cultural turns/geographical turns: perspectives on cultural geography*. Upper Saddle River, Prentice Hall, 2000.

8 DOSSE, François. *L’empire du sens: l’humanisation des sciences humaines*. Paris, La Découverte, 1995.

9 WHITE, Hayden. *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.

10 HUNT, Lynn A. *Politics, culture, and class in the French Revolution*. Berkeley, Univ. of California Press, 2004.

ser analisados com as ferramentas da crítica literária. Ele foi lido com interesse por Paul Ricœur em *Temps et récit*. O segundo renovou as abordagens da Revolução Francesa utilizando a noção de “cultura política” e repolitizou com os recursos da antropologia a leitura do evento. Os dois, incontestavelmente, trouxeram alguma coisa de útil e de importância ao nosso conhecimento nesses domínios.

De maneira similar, pode ser dito que os trabalhos que se inscrevem na geografia cultural participam da renovação da geografia. É possível, por exemplo, considerar que o interesse pelas identidades espaciais, às vezes enunciado pelos termos “place” (em inglês) e “territoire” (em francês), é um efeito útil dessa emergência. Desde o surgimento da geografia cultural, a revista francófona *Géographie et Cultures* explorou uma larga paleta de novos temas de pesquisa, que fazem, de agora em diante, parte do patrimônio dos geógrafos. É também o caso do discurso inaugural nesse domínio, apresentado por Paul Claval¹¹. O mesmo pode ser dito da produção alemã, que atribui um significado bastante aberto, e frequentemente inovador, ao termo “cultural” (ver, por exemplo, Gebhardt, Reuber, Workersdorfer¹²). Nos dois casos, somos tentados a dizer que o que une os trabalhos que receberam a chancela da geografia cultural foi, antes de tudo, uma abertura temática em relação aos grandes debates das ciências sociais. Portanto, não é surpresa que o presidente da comissão de Geografia Cultural da União geográfica internacional (UGI) seja um epistemólogo e um teórico de destaque, Benno Werlen¹³, para quem o “cultural” é apenas uma maneira, entre outras, de pensar e de se exprimir como geógrafo contemporâneo.

O ponto de vista crítico sobre a geografia cultural que desenvolvo nesse artigo se refere, portanto, menos ao conteúdo e mais sobre o “continente”. Nele, questiona-se a utilidade de recorrer ao vocábulo “geografia cultural” para especificar e dar coerência a certo número de inovações problemáticas e temáticas no interior da disciplina geográfica. É admissível pensar que esse gênero de questionamento crítico tenha pouco interesse. Poderia se objetar, inclusive, que pouco importa os agregados e as denominações se os trabalhos são bons. Tentarei mostrar que as coisas não são tão simples e que as formas de recortar os domínios do saber produzem efeitos sobre a substância do saber. Desenvolverei esta reflexão sobre três planos distintos: 1. A análise das relações da “geografia cultural” com a geografia em seu conjunto; 2. Uma leitura crítica da escolha da palavra “cultura” para designar um novo domínio; 3. Uma interrogação sobre os usos políticos da noção de “cultura”.

2. RAMOS

Um ramo nos dá frutos ou oculta a luz? A geografia cultural é um ramo que se toma por uma árvore ou uma árvore que se disfarça de ramo? Tais são as questões que merecem, em minha opinião, serem colocadas.

11 CLAVAL, Paul. *La géographie culturelle*. Paris, Nathan, 1995.

12 GEBHARDT, Hans; REUBER, Paul & WOLKERSDORFER, Günter (Ed.). *Kulturgeographie: aktuelle ansätze und entwicklungen*. Heidelberg, Spektrum Akademischer, 2003.

13 WERLEN, Benno. *Op. cit.*

Recuemos até o início do processo de formação de um novo ramo científico que tem a vocação de se institucionalizar (nos níveis nacional e mundial), nos colóquios e nas organizações profissionais, nas biografias dos pesquisadores, nos títulos dos cursos, nos manuais, nas palavras-chave dos artigos... Esse tipo de *ramificação* é realmente útil à pesquisa? Não contribui para enrijecer ainda mais os recortes disciplinares, em vez de expandi-los? Não é justo pensar que esses recortes já estão excessivamente presentes nas ciências sociais? Eles não produzem igualmente o efeito perverso, sob a cobertura de modificações de fronteiras entre domínios, de relegitimar o mapa “geopolítico” da disciplina, com todos seus “Estados” preexistentes, obsoletos como eles são?

Se tomarmos o caso da “geografia do turismo”, se constata que, durante decênios, esse ramo produziu uma literatura medíocre situada entre os setores menos teóricos da geografia e bastante desconectada das outras ciências sociais. Foi *quebrando esse ramo* que a atividade dos geógrafos sobre o turismo melhorou. No mundo francófono isso se fez graças aos trabalhos da equipe MIT^{14 15}, nos quais se construiu um conceito de turismo que se revelou bem centralizado no interior das problemáticas do *habitar*. *Desespecializando-se* os pesquisadores em turismo se viram envolvidos nos grandes debates realizados na geografia em torno de termos, tais como cotidianidade, alteridade, mobilidade, historicidade dos lugares, patrimônio, capital espacial etc. Eles tiveram, a partir disso, ideias consistentes para trocar ideias — enquanto geógrafos — com os sociólogos, os antropólogos ou os economistas interessados pelo turismo. Esta mutação contribuiu assim para desestabilizar uma partilha territorial conservadora entre os ramos da geografia definidos segundo recortes empíricos não problematizados. Deve-se, então, perguntar se, na maior parte do tempo, não é preferível ao invés de fixar um ramo e criar uma identidade coletiva estabilizada, se declarar geógrafo *tout court* interessado por tal objeto, por tal problema ou mesmo de se apresentar como um *cientista social* trabalhando sobre a dimensão espacial das sociedades^{16 17}.

No caso da geografia cultural, sua aparição não teria contribuído, por outro lado, para proteger do espírito crítico todos os setores que identificamos, correto ou erroneamente, como apenas *complementos* na geografia? Poder-se-ia assim imaginar que a geografia cultural está sendo utilizada como uma “válvula de segurança” ou um “transbordamento” para uma geografia empirista, um refúgio para aqueles que nada compreendem de matemática e finalmente o resgate *in extremis* de uma geografia positivista já exaurida que um “acordo de cavalheiros” entre caciques teria trazido de volta: você se ocupa dos “fatos”, eu, dos “discursos”; eis um cenário-catástrofe, que se tornaria possível pela prática da ignorância polida e da tolerância superficial, práticas essas pouco compatíveis com o debate

14 EQUIPE, M. I. T.; PARIS, Francia & DUHAMEL, Philippe. *Tourismes 1: lieux communs*. Paris, Belin, 2008.

15 EQUIPE, M. I. T. *Tourismes 2. Moments de lieux*. Paris, Belin, 2005.

16 LÉVY, Jacques. *Le tournant géographique: penser l'espace pour lire le monde*. Paris, Belin, 1999.

17 LUSSAULT, Michel & LÉVY, Jacques. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris, Belin, 2003.

argumentado e de contraposições que a abordagem científica exige. Esse gênero de atitudes, entretanto, faz em parte o sucesso da geografia institucional em numerosos países. Pode-se estar seguro que, a despeito da vontade de alguns de seus promotores, a geografia cultural não estaria sendo instrumentalizada por um casamento de conveniência entre projetos antinômicos?

A resposta a essa questão depende parcialmente do valor intrínseco da emergência de um novo subconjunto. Todavia, no caso da geografia cultural uma complicação suplementar surge da dificuldade em situá-la no método multidimensional de recortar as disciplinas. A geografia cultural é um ramo da geografia, uma geografia dos fenômenos culturais ou o estudo do componente cultural do espaço das sociedades? Ou é, sobretudo, um programa de trabalho, um projeto para o conjunto da geografia, até mesmo um novo paradigma, que consiste em considerar que o espaço que os geógrafos têm que estudar é cultural e nada mais? Uma nova parte do todo ou um novo olhar sobre o todo? Quando se colocam essas questões àqueles que reivindicam o rótulo, a resposta que se obtém mais correntemente é “um pouco os dois”, o que não é satisfatório para aqueles que pensam que uma das especificidades do trabalho científico consiste em explicitar enunciados de maneira unívoca.

Esse problema já havia ocorrido na história da geografia quando emergiram, mais ou menos no mesmo momento, as correntes da “geografia social” (sobretudo na França) e da “análise espacial” (no mundo anglófono, com um significado específico entre os francófonos). No primeiro caso, poderia se perguntar se “social” quer dizer “em relação com a vida dos homens em sociedade” — e nesse caso “geografia social” quer dizer simplesmente “geografia humana” e quer dizer, claramente, “geografia”... — ou se se trataria da intersecção entre geografia e sociologia, da mesma maneira que a geografia política trabalha a intersecção entre geografia e ciência política? No segundo caso, se trataria de uma geografia profundamente renovada por uma abordagem sistemática e formalizada, em oposição à velha “ciência de síntese”, “excepcionalista” e literária, ou de um conjunto de técnicas de tratamento estatístico de dados e de “cartografia automática”? “Um pouco os dois”, seria a resposta para aqueles que tentam definir esses casos com precisão. Há sem dúvida uma verdade nesses “um pouco dos dois”. Quando se abrem novas pistas, mesmo numa área em aparência bem circunscrita, isso pode ter, passo a passo ou por encadeamento, consequências sobre o conjunto de um campo de conhecimentos. Uma recomposição geral, então, se produz e isso que era apenas uma nova temática ou um novo método, torna-se uma nova escola de pensamento com ponto de vista próprio, que incide sobre o conjunto da agenda de pesquisa de uma disciplina. No entanto, essa mudança deve ser, num momento dado, pensada, enunciada e assumida.

A suspensão durável de uma clarificação desse gênero não é provavelmente derivada do acaso ou de uma negligência. A hipótese que se pode formular é que, nos dois casos, se trata sobretudo de uma dinâmica orientada pelo estatuto da escola de pensamento que é gerida de maneira tangencial em razão das deficiências intelectuais do projeto. Seus mentores, sentindo as fragilidades do projeto para se afirmar enquanto tal, preferem protegê-lo com seus aspectos menos contestáveis, tais como a abertura de novos temas ou o controle de novas técnicas.

Se a “geografia social” não for senão um novo nome para a geografia-ciência social do espaço das sociedades, dificilmente se verá interesse nessa nova rotulagem. Por outro lado, se o objetivo for criar uma “geografia sociológica”, isso supõe a necessidade de uma disposição para o contato sério e aberto com a sociologia, disciplina essa que possui uma gama considerável de trabalhos (notadamente toda a sociologia urbana desde Georg Simmel e a Escola de Chicago) que se interessa pelo espaço. Entretanto se, ao menos na França, a “geografia social” fez recentemente um movimento em direção aos sociólogos, anteriormente e durante longo tempo, ela permaneceu replicada no interior do seu *domínio reservado*, receando, não sem razão, não sobreviver face ao contato com uma sociologia dotada de um excelente instrumental teórico.

Por sua vez, se a “análise espacial” era somente um conjunto de técnicas ou mesmo de métodos, estes puderam ser vantajosamente incorporados numa gama mais ampla, se abrindo, no mesmo momento, aos métodos qualitativos, o que foi feito por um bom número de pesquisadores, que de repente não viram o interesse de se manter identificado com um grupo definido por esse único aporte. Mas, se se trata de fundar uma nova escola de geografia, a provisão teórica para esse caminho da “análise espacial”, marcada por um forte componente positivista e estruturalista e por uma ambiguidade sobre o pertencimento da geografia no campo das ciências sociais, não é suficiente, pois ela vai na direção oposta das abordagens que orientam tendencialmente os geógrafos mais inovadores.

Assim como a geografia social e a análise espacial, e por razões comparáveis, os promotores da geografia cultural preferiram permanecer no escuro. O problema de fundo aqui é a definição da palavra “cultura”. A geografia cultural poderia muito bem ser vista como um ramo particular, abrindo novos domínios de pesquisa, mas tendo a modéstia de não ser senão um componente de uma abordagem mais geral. Se a geografia cultural corresponder à intersecção entre geografia e antropologia, vamos nos encontrar no interior de uma situação controlável. Entre as produções francófonas, tal era o projeto de Joël Bonnemaïson¹⁸, que posicionava claramente seu trabalho como uma exploração do componente espacial da antropologia estrutural. Todavia, ele permaneceu bastante solitário nessa abordagem. Com uma orientação comparável, mas com outro princípio de recorte, pode-se definir a cultura como a dimensão ideal das produções e consumos cognitivos (ciências, técnicas, artes...). Foi o que propôs, por exemplo, Boris Grésillon¹⁹ e isso não parece ter suscitado um entusiasmo espetacular entre os “geógrafos culturais”. As produções francófonas recentes da geografia cultural vão no sentido de um alargamento muito significativo: *cultura* é tomada como o contrário de *natureza* — como, classicamente, no vocabulário da antropologia americana. É o caso da definição proposta por Paul Claval²⁰ da especificidade da abordagem cultural em geografia: a atenção às

18 BONNEMAISON, Joël. *Les fondements géographiques d'une identité* (L'archipel du Vanuatu. Essai de géographie culturelle. Livre II, Les gens des lieux: histoire et géosymboles d'une société enracinée: Tanna). Paris, ORSTOM, 1997.

19 GRÉSILLON, Boris. *Berlin, métropole culturelle*. Paris, Belin, 2002.

20 CLAVAL, Paul. Qu'apporte l'approche culturelle à la géographie? *Géographie et cultures*, n. 31, p. 5-24, 1999.

“condições de materialidade, de historicidade e de geograficidade de todo fato humano e social”. Reencontra-se aqui a mesma dificuldade encontrada na “geografia social”: será que não se criou um apêndice inútil, pois pleonástico? A “geografia cultural” torna-se (finalmente) a geografia em seu conjunto. Se, de fato, a cultura se referir a outra coisa, que não é nem parte dos fenômenos sociais, nem sua totalidade, essa postura colocará evidentemente muitos problemas não resolvidos. Esse ponto será abordado no segundo momento desse texto.

Em todo o caso, a falta de clareza sobre o estatuto de um objeto, ao mesmo tempo intelectual e institucional novo como a “geografia cultural”, é prejudicial, pois isso lança um véu sobre o *regime de verdade* no qual ela se situa. Ou é um *regime histórico* que se inscreve na crônica das correntes de pensamento se sucedendo na história do pensamento ou interagindo numa conjuntura dada e, nesse caso, a geografia cultural tem uma existência localizável pelas produções que dela se reclamam ou que aqui se situam mais implicitamente. Porém, essa existência não lhe dá por si mesma nenhuma legitimidade cognitiva. Ou é um *regime teórico* que se situa na perspectiva de uma coerência sincrônica do saber. Nesse caso, é preciso então dar as justificativas convincentes para esse novo recorte, inclusive para a demonstração que o novo edifício teórico permite integrar os conhecimentos existentes, possibilitando, de fato, a inovação.

Daí a insatisfação: um ramo que se assume como árvore sem possuir raízes suficientes para crescer corre o risco de ser não mais que um arbusto frágil disfarçado de árvore e sobrevivendo apenas pela flexibilidade e, no fundo, pela inconsistência de seu tronco.

Coloquemos agora em perspectiva o processo que se desdobra sob o nome de “ciências cognitivas”. Sob o pretexto de abrir um novo domínio científico que vai tirar partido das inovações tecnológicas, alguns autores das neurociências desenvolveram mais claramente uma “postura hostil” em relação às ciências sociais do indivíduo, levando-a até o projeto global das ciências sociais. Logicamente, essa nova orientação não é, de qualquer maneira, especificamente “cognitiva”, já que ela propõe também, sob diferentes rótulos, uma “biologia das emoções”. Essas pesquisas cognitivo/afetivas são na realidade, nada mais que um novo paradigma epistemológico. Sobre a base de novas aquisições em relação aos conhecimentos sobre o cérebro, aproveitando a má ancoragem das ciências do psiquismo no interior das ciências sociais e provavelmente também as dificuldades que as ciências sociais experimentam para abordar certo número de questões, se trata, sobretudo, no fundo, do relançamento de um velho reducionismo. A aposta é um novo recorte de primeira ordem dos saberes, que pretende localizar a inteligibilidade do conjunto dos “comportamentos” humanos no interior das ciências da vida (das ciências biológicas). Aqui não é o lugar de discutir esse paradigma. Mas se destacará somente a diferença entre a *etiqueta* (rótulo ou novo ramo) e o *projeto* (um novo paradigma) e o fato que a primeira permite às fragilidades epistemológicas do segundo passarem parcialmente despercebidas.

3. CULTURAS

O “cultural” constituiria um campo de conhecimentos pertinente? Responder a essa questão exige um debate lexicológico vertiginoso, que poderia nos levar muito longe. A palavra “cultura” é, com efeito, terrivelmente polissêmica. O que podemos dizer, entretanto, é que a geografia cultural assume muito frequentemente essa polissemia sem procurar reduzi-la, o que não é um bom sinal.

Num artigo muito crítico e, em seu conjunto, bem convincente, Don Mitchell²¹ mostra a opacidade e a fragilidade das diferentes definições da palavra “cultura” na geografia cultural. Constando que os autores navegam entre várias definições entre as quais não conseguem se definir e que em seus enunciados encontram-se noções particularmente confusas — tais como *thing, sphere, level, medium* (p. 109) — ele deduz que a palavra “cultura” é “*a convenient term for myriad activities we do not know how to classify otherwise*” (p. 106). Sobre a geografia cultural, conclui que ela continua a ser incapaz de teorizar seu objeto (p. 104). Suas críticas concorreram para denunciar o fato de que os usos da palavra “cultura” têm frequentemente por efeito substancializar o relativo e o relacional e fixar fronteiras no lugar de levar em conta as dinâmicas e as contradições das situações. É também essa reificação que Wolf-Dietrich Sahr²² aponta em sua crítica sobre a falta de atenção dos “culturais” às realidades moventes ou latentes e aos objetos imateriais que ele julga fundamentais na compreensão das lógicas sociais.

Uma das pistas que podem ser seguidas para tentar compreender as razões desse impasse consiste em partir do senso comum mais banal, nos limites do acadêmico e do popular, da palavra “cultura”. É preciso, então, se lembrar que o *cultural turn* [a virada cultural] é mencionado primeiramente em inglês e que, nessa língua, a palavra *cultura* tende a possuir um sentido muito extenso. *Cultura* é de fato próximo do francês [ou do português, *N. do T.*] “sociedade”, com a condição que essa sociedade comporte uma dose importante de alteridade em relação àquela do locutor. Costuma-se dizer “*In this culture...*” para significar “Nessa sociedade..., nesse país...” e não somente “nesse tipo de sociedade”, “nessa civilização”, como tendemos compreender em uma tradução apressada. Mas, então porque não dizer simplesmente “sociedade” (“*society*”)? Tentemos fazer a “tradução” conforme o espírito do *Vocabulaire européen des Philosophies*²³: o objetivo dessa obra consiste em explorar certo número de noções sem mascará-las; ao contrário, dando destaque ao fato de que elas mudaram, um pouco ou muito, de sentido, de um universo linguístico para outro. A análise dessas “cognições situadas” bem que poderia se inscrever numa geografia da cultura...

No dia 31 de outubro de 1987 numa entrevista à revista feminina *Women’s Own*, Margaret Thatcher estigmatizou aqueles que criticavam sua política acusando-os de

21 MITCHELL, Don. There’s no such thing as culture: towards a reconceptualization of the idea of culture in geography. *Transactions of the Institute of British Geographers*, p. 102-116, 1995.

22 SAHR, Wolf-Dietrich. Der Cultural Turn in der Geographie-Wendemanöver in einem epistemologischen Meer. In: GEBHARDT, Hans; REUBER, Paul & WOLKERSDORFER, Günter. *Op. cit.*

23 CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Paris, Le Robert, 2004.

manipular noções vazias, puramente ideológicas e desvinculadas da vida concreta, com o objetivo de tudo demandar ao Estado, argumentando:

I think we've been through a period where too many people have been given to understand that if they have a problem, it's the government's job to cope with it. "I have a problem, I'll get a grant". "I'm homeless, the government must house me". They're casting their problem on society. And, you know, there is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families. And no government can do anything except through people, and people must look to themselves first. It's our duty to look after ourselves and then, also to look after our neighbor. People have got the entitlements too much in mind, without the obligations. There's no such thing as entitlement, unless someone has first met an obligation ^{24 25}.

Lendo esse texto, se é afetado pelo fato de que a acusação feita contra os excessos, a partir de Thatcher, do Estado-providência e dos “direitos-naturais” (*entitlements*), se inscreve no quadro epistemológico de um individualismo metodológico duro, que nega a pertinência de toda sociabilidade do social. Ora, essa ligação não era nada necessária para a demonstração dos tais “excessos”. Ela é mesmo estranha vinda de um ator político, que por definição funda sua ação sobre as políticas públicas e sobre a produção de bens comuns por um governo, produção definida e legitimada por deliberação coletiva de cidadãos constituídos em soberanos pela lei, pelo voto e pela representação parlamentar. Por outro lado, procurando diminuir os engajamentos automáticos do Estado, Thatcher tomou o cuidado, durante seus mandatos, de preservar e mesmo de desenvolver as funções exclusivas do Estado, notadamente a polícia, a justiça e a defesa, indo mesmo até, em 1982, a enviar tropas ao outro lado do Mundo para manter a integração nacional²⁶. Todos esses elementos contribuem fortemente, através da política, a dar uma expressão concreta a uma realidade social que engloba por definição todas as outras e que constitui uma das dimensões até aqui não substituível: a *sociedade* tomada como um todo. Thatcher se situa assim numa contradição que nenhum político “continental”, mesmo os mais próximos de suas ideias políticas, quiseram correr o risco de assumir. Poder-se-ia, certamente, imaginar uma convergência de um liberal-conservador “continental”

24 Várias versões desse texto, ligeiramente diferentes umas das outras, estão disponíveis na internet. O citado provém de <<http://goo.gl/3OwW>>. Podemos também nos referir à versão do site da Margaret Thatcher Foundation (Disponível em <<http://goo.gl/CLyzVo>>)

25 “Eu acho que nós já passamos do período no qual várias pessoas entendiam que, se elas têm problemas, é função — responsabilidade — do governo lidar com eles. ‘Eu tenho um problema, eu vou conseguir uma bolsa — uma ajuda’. ‘Eu sou sem-teto, o governo deve me abrigar’. Elas estão lançando seus problemas à sociedade. E, você sabe, não existe coisa alguma como essa tal sociedade. Há homens e mulheres individuais, e há famílias. E nenhum governo pode fazer nada a não ser através das pessoas, e as pessoas devem primeiro olhar para si mesmas. É nosso dever olhar antes para nós mesmos e, então, também olhar nosso vizinho. As pessoas têm direitos demais em mente, sem obrigações. Não há tal coisa como direito, a menos que alguém tenha primeiro cumprido uma obrigação.” (N. do T.)

26 Ilhas Falklands ou Malvinas? (N. do T.)

como Thatcher para criticar o recurso ao bordão “é culpa da sociedade” a fim de justificar a irresponsabilidade dos indivíduos. Mas, a partir disso, chegar a contestar a pertinência do conceito de sociedade, se seria uma fronteira que ele provavelmente não cruzaria. Somente os extremistas, como os *libertarians* americanos poderiam apoiar a argumentação thacheriana. Thatcher, no entanto, se beneficiou durante um longo período de um vasto apoio e de uma forte legitimidade e todos os seus sucessores estão, até certo ponto, seguindo esse rastro.

Mais recentemente²⁷ e num registro muito diferente, o sociólogo John Urry publicou um livro de destaque, *Sociology Beyond Societies*. Nesse trabalho, ele mostra que as configurações territoriais fixas foram muito enfraquecidas pela emergência de uma grande variedade de mobilidades no interior de redes múltiplas. O autor constata que as fronteiras dos Estados não resistem aos novos modos de vida de escala mundial que caracterizam nossa época. Poderia se concluir dessa análise que nós assistimos a emergência de uma nova sociedade, de escala mundial; emergência que a lógica de “país” (território delimitado) não pode frear, nem mesmo enquadrar. Poder-se-ia, inclusive, titular esse livro como *An Emerging Society*. Não é o que fez o autor. Na escolha do título em francês, ele decidiu partir de seu subtítulo em inglês, insistindo sobre as mobilidades como objeto principal de sua reflexão. John Urry tem pouco em comum com Margaret Thatcher, a não ser sua nacionalidade britânica. O que Urry não gosta na palavra “sociedade” é, em boa parte, que esse vocábulo lhe pareça referir a um tipo único de agregado social representado, no caso, pelo Estado-nação.

Desse ponto de vista, podemos até lhe seguir, mas também podemos nos surpreender com o fato de que o conceito de sociedade seja levado desse modo para o turbilhão da globalização. Notemos que, inversamente, Thatcher acreditou firmemente na “nação” sem acreditar na “sociedade”. Nada de fato nos obriga a ligar as duas noções. A emergência da noção moderna de sociedade, com Max Weber, Ferdinand Tönnies e Georg Simmel — com sua *Gesellschaftlichkeit* (“societalidade”)²⁸ — é pelo menos tão aplicável sobre a análise das sociedades locais urbanas quanto dos Estados-nação.

De fato, a partir das análises convergentes tratando tanto da mobilidade quanto da rejeição à “escala única” do nível nacional, o sociólogo alemão Ulrich Beck²⁹ concluiu sobre a emergência de um horizonte “cosmopolítico” — quer seja no delineamento das transações, das práticas coletivas, das identidades, da ação política; em suma de uma sociedade de escala mundial. Não se pode resumir tão rapidamente todo o debate que trata da natureza das configurações sociais que estão se estabelecendo no quadro da mundialização, mas pode se notar o viés teórico “anti-societal” de Urry. Imaginemos, por hipótese, que existiria na tradição anglófona das ciências sociais uma reticência em utilizar a palavra “sociedade”, pois no espírito do empirismo realista é uma palavra que produz certo medo pela sua globalidade e sua abstração.

27 URRY, John. *Sociology beyond societies: Mobilities for the twenty-first century*. Londres, Routledge, 2012. trad. fr. *Sociologie des mobilités: une nouvelle frontière pour la sociologie ?* Paris, Armand Colin, 2005.

28 De *societal* (N. do T.).

29 BECK, Ulrich. *Qu'est-ce que le cosmopolitisme?* Paris, Aubier, 2006.

Isso porque se desconfia das derivações cognitivas incontroladas que seu uso pode desencadear. Nesse contexto, a palavra “cultura” ofereceria um substituto que pode ser mais descritivo, mais preciso e concreto, como deve ser um trabalho de pesquisa realizado no interior da tradição etnográfica. Como disse Don Mitchell no artigo citado anteriormente, o sentido da palavra “cultura” não é, muitas vezes, tão afastado de “*way of life*” [“modo de vida”]: é um termo que exala modéstia, parecendo se contentar com as práticas concretas de indivíduos e grupos.

É preciso, evidentemente, ser prudente com esse gênero de hipóteses... culturalistas. O mundo da pesquisa se unifica mais e mais, enquanto que a expansão das produções em língua inglesa interdita — e interditará mais e mais — as generalizações simplistas. Por outro lado, os trabalhos anglófonos não têm a exclusividade dessa reticência em relação ao conceito de sociedade; tal que pode se fundar sobre diferentes argumentos. Assim, o sociólogo francês Alain Touraine³⁰ rejeita esse termo (sociedade) explicitamente.

A ideia de sociedade é o principal obstáculo que impede o desenvolvimento das ciências sociais, já que elas repousam sobre a separação e, mesmo a oposição, do sistema e do ator, enquanto que a ideia de sociedade implica sua correspondência direta.

Segundo Touraine, essa noção conduz à representação do mundo social como um sistema, o que impede de se ter atenção sobre o que ele considera como o único objeto específico das ciências sociais, os “atores sociais”. O que se pode dizer, entretanto, é que a escolha da palavra “cultura” no lugar da palavra “sociedade” pode se referir a uma postura teórica que era particularmente florescente até recentemente na tradição do empirismo anglo-saxão.

A partir do exposto, poderia se concluir que os inconvenientes específicos da palavra “cultura” são muito mais sérios no universo semântico, o que não se dá da mesma maneira com o conceito de sociedade. Isso significa que as geografias culturais “continentais” escapam, por uma parte, à censura que o uso da palavra “cultura” (num sentido amplo) carrega, numa fragilidade geral de orientação no conhecimento do social. A aparição da geografia cultural na França, por exemplo, não teve como efeito colocar em questão o lugar da geografia no seio das “ciências da sociedade”. Ela teve, sobretudo, a vantagem de abrir novos campos de pesquisa e o inconveniente de confundir a relação entre geografia e antropologia.

No entanto, pode-se validar a ideia de que a palavra “cultura” é por vezes utilizada como um *substituto frágil* da palavra “sociedade”. É preciso então se perguntar se é uma vantagem para a geografia apresentar-se dizendo que ela é uma ciência social, mas que ela se interessa, sobretudo pelas culturas mais que pelas sociedades. Minha resposta é: não, é um inconveniente. O termo “sociedade” parece-me aberto aos aportes do “*cultural turn*”: uma sociedade inclui os modos de vida, as práticas coletivas, as dimensões ideais variadas e fundamentais. Uma sociedade pode perdurar num tempo longo e uma parte importante de suas lógicas pode muito bem

30 TOURAINE, Alain. Une sociologie sans société. *Revue française de sociologie*, p. 3-13, 1981.

escapar da consciência de alguns ou de todos os seus membros. Por outro lado, o uso da palavra “cultura” no lugar da palavra “sociedade” impede que se leve em conta a dimensão global, multidimensional e sistêmica de toda ação humana, realizada por um indivíduo. É, particularmente, o caso para a ação espacial, que não pode jamais se livrar seu componente político: *habitar*; é inevitavelmente interferir sobre o *habitar* de cada um e de todos. Escolher “cultura” em vez de “sociedade” produz um descolamento da política, como se fosse possível pensar o mundo sem a ela referir. Ora, essa postura já é uma “má inclinação” (uma “vocação negativa”) dos geógrafos, cuja tendência foi historicamente seguir as variantes alemãs ou franco-britânicas, se transformando em engrenagens do Estado ao ponto de não mais percebê-lo.

Alusiva e evasiva como ela pode ser, a palavra “cultura” poderá sempre ser isenta de denotações explícitas que somos tentados a lhe atribuir. É especialmente sobre o plano das *conotações* que surgem os problemas. *Cultura* conota a comunidade contra a sociedade de indivíduos; a permanência contra o movimento histórico; a força das “estruturas” e a inexistência de atores sociais; a ausência do político e da globalidade do social; a divisão entre as ciências “nossas” e as ciências “deles”. Poderia se acrescentar que — com seu contrário evidente, “natureza” — “cultura” nos faz correr o risco de passarmos ao largo de uma questão fundamental: a construção social da *natureza*, um conceito de ciências sociais que define como se dá a relação do social com o mundo biofísico.

Enfim, se queremos criar uma *derivada* (em analogia com o uso matemático desse termo) da palavra “sociedade”, levando em conta as características mais fundamentais e mais duráveis de uma ou várias sociedades, o termo “civilização” — se retirarmos dele toda a significação hierárquica — é mais claro e mais preciso que “cultura”.

Por todas essas razões, pode-se dizer que a geografia cultural chega um pouco tarde. É uma antropologia estrutural alargada que se aplica ao espaço. Durante esse tempo, os objetos de estudo das ciências sociais e as ferramentas para abordá-los mudaram. Relativamente confortável, sobretudo nas configurações sociais estáveis, a geografia cultural se encontra mal situada para abordar as interfaces conceituais que são os desafios do momento para as sociedades. São delas também as interações que constituem a pedra de toque da capacidade das ciências sociais darem conta desses desafios: ator-objeto-meio ambiente; indivíduo-comunidade-sociedade; dominação-produção-organização; situação-evento; acomodação-assimilação-integração; inibição-ativação; liberdade-responsabilidade; justiça-desenvolvimento; redistribuição-reconhecimento, e mais especificamente a propósito do espaço: local-mundial; copresença-mobilidade-telecomunicação; habitar-ser habitado; cidade compacta-cidade dispersa; identidade-alteridade... O risco é que, seriamente, a geografia cultural explore o conteúdo de gavetas cheias de riquezas, mas ali instaladas há certo tempo, segundo um *design* um pouco datado que impõe, talvez, a necessidade de se reconfigurar o móvel integralmente.

4. CULTURALISMOS

A última objeção que se pode fazer à geografia cultural é que ela participa indiretamente de uma construção ideológica, sobre a qual ela não tem responsabilidade, mas à qual ela acrescenta, paradoxalmente, em razão de sua própria fragilidade intelectual, uma parte de sua legitimidade. A geografia cultural pode ser considerada como um apoio ao *culturalismo*?

Pode-se definir o culturalismo como uma concepção de sociedade que recusa a historicidade das identidades comunitárias. Nesse sentido, o culturalismo se opõe frontalmente a que se leve em conta a dinâmica dos mundos sociais, à ideia de que os indivíduos possam ser os atores dos mundos sociais e à ideia de que os indivíduos possam ser os atores plenos, de pleno direito. Em sua versão clássica, herdada da antropologia estrutural, o culturalismo naturaliza os agregados sociais aos quais são atribuídos “culturas”. Hipostasia-se, assim, um predicado que esmaga o sujeito: um negro é um negro, uma mulher *é uma mulher* (quer eles gostem ou não). Essa concepção pertence ao mundo das ideologias e aqui não é o lugar de fazer sua crítica. Por outro lado, dada a indefinição de suas orientações, a geografia cultural não pode certamente ser reduzida ao culturalismo. Entretanto, não se pode negar que o culturalismo foi e permanece um dos panos de fundo e — para alguns — um dos objetivos do *cultural turn* [da *virada cultural*]. A questão que eu gostaria de colocar é, portanto, a seguinte: aceitando-se a denominação “cultural” em suas pesquisas, os geógrafos estão conscientes que podem contribuir para habilitar uma ideologia que não é necessariamente a sua e que, por outro lado, pode ser considerada como a antítese das exigências requeridas para uma pesquisa livre e contemporânea em ciências sociais?

Para dar um panorama mais concreto a esta questão, pode-se tomar o exemplo de um culturalismo particular: o *multiculturalismo* como orientação política.

Postulando uma ligação metodológica entre “cultura” (quer dizer, o pertencimento comunitário de origem) e “cidadania” (quer dizer, os princípios de construção institucional da sociedade política), o multiculturalismo introduz o horizonte de uma fragmentação da sociedade política. Reconheçamos de início que, ao instar da palavra “cultura”, o multiculturalismo é um projeto político de geometria variável, recobrando pontos de vista que podem ser antinômicos. A historiadora da educação Diane Ravitch³¹ opôs desse modo dois multiculturalismos: o “pluralista” (que ele defende) e o “particularista” (que ela critica). Através da palavra “multiculturalismo” pode-se tratar, por exemplo, de promover a diversidade mundial da cozinha (culinária), das músicas ou das línguas (o termo aparece pela primeira vez em 1957 para evocar... a Suíça). Ele consiste, nesse caso, numa valorização dos benefícios de exposição à alteridade, o que os partidários universalistas de uma sociedade-Mundo integrada (que se pode considerar como os adversários de princípio do projeto multicultural-particularista) caracterizam como seus desejos. Utiliza-se por vezes o termo para propor a integração suave e aberta dos migrantes numa sociedade que os acolhe (como se passou aos Estados Unidos quando o modelo do *melting pot* funcionou). O pertencimento comunitário pode então operar como um recurso

31 RAVITCH, Diane. Multiculturalism: E pluribus plures. *The American Scholar*, v. 59, p. 337-354, 1990.

provisório para ativar um processo que contribui para a invenção de uma cidadania comum e de identidades pós-comunitárias. É o sentido que teve, para uma boa parte, as políticas públicas que ostentavam o rótulo do multiculturalismo no Canadá. Aqui novamente se trata, no fundo, de uma abordagem contrária àquela da versão “dura” do multiculturalismo. Por outro lado, se o multiculturalismo implica a instalação e a coexistência durável, no seio de uma sociedade, de dispositivos políticos, de instituições jurídicas e de quadros éticos distintos, o multiculturalismo significa realmente “*multisocietalismo*”: transformar uma sociedade em várias sociedades coabitando sobre a mesma extensão.

É isso que desejam, por exemplo, aqueles que, em Ontário, reivindicam a aplicação da *charia* (*chari'a*) em certos domínios do direito. Desde 1991, nessa província canadense, a lei sobre a arbitragem permite que a resolução dos litígios civis (notadamente os ligados ao casamento e a família) passe por um juiz não institucional que pode estabelecer, em princípio, qualquer formulação. No final de 2003, foi criado um Instituto islâmico de justiça civil, que seus promotores procuram legitimar no quadro dessa lei. Solicitada, Marion Boyd, antiga procuradora geral de Ontário, remeteu em dezembro de 2004 um relatório ao governo da Província que defendia essa demanda em nome do direito da comunidade muçulmana de utilizar, do mesmo modo que outras comunidades religiosas, a lei sobre arbitragens civis. A isso se seguiu um debate público animado no qual se presenciou a constituição de uma frente comum entre associações religiosas conservadoras judias e muçulmanas para defender o *status quo*. Por outro lado, a controvérsia colocou em confronto os militantes pela igualdade, originários de comunidades muçulmanas (como o iraniano exilado Homa Arjomand) que, baseados nos princípios éticos de referência universal, denunciam a faca de dois gumes que é o multiculturalismo, e os universitários (tal como o filósofo Will Kymlicka), partidários de um multiculturalismo fundado sobre os pertencimentos étnicos. Esse debate levou o governo federal canadense a afirmar sua intenção de suprimir os tribunais religiosos. Em 12 de setembro de 2005, o governo de Ontário finalmente retirou os litígios familiares da lista de questões que os tribunais de arbitragem poderiam tratar.

Lá onde a política tem por missão criar, provisoriamente, a unidade — colocando em cena os conflitos — e a democracia — demandando aos cidadãos que deliberem para procurar ultrapassar esses conflitos — o multiculturalismo divide, criando sociedades distintas — e por decorrência, produz territórios separados. Em sua versão mais radical, privado de suas ambiguidades e dos disfarces de tolerância que visam a torná-lo palatável, o multiculturalismo é uma ideologia do desenvolvimento separado, muito próxima daquela da *apartheid*, tal como foi teorizado e implementado pelos Afrikaners a partir de 1948 na África do Sul (sobre a filiação entre o *apartheid* e outras ideologias ver Dagorn e Guillaume³²).

A rejeição do multiculturalismo nos Estados Unidos que ocorre há duas décadas — e mais recentemente em países da Europa onde ele foi popular, como nos Países Baixos

32 DAGORN, R.; GUILLAUME, P. Howard et les pervers: une utopie sud-africaine. *Historiens et Géographes*, n. 379, p. 21-30, 2002.

e no Reino Unido — se fez acompanhar da ascensão de um contra-comunitarismo estatal, particularmente marcado na França. O estatismo é, com efeito, outra ideologia comunitarista e não é sua pretensão o universal (um universal bastante “situado”, que irá mudar qualquer coisa). Multiculturalismo e nacionalismo estatal têm em comum o fato de recusarem a sociedade de indivíduos e as construções políticas voluntárias fundadas sobre a cidadania (Europa, sociedade-Mundo) e a recusar o “patriotismo constitucional” (segundo a expressão de Jürgen Habermas descrevendo a natureza da ligação política na Alemanha pós 1945). Ambos (multiculturalismo e nacionalismo estatal) são, a despeito de seus discursos, antidemocráticos, anti-igualitários e antinômicos em relação ao Estado de direito. A diferença entre o comunitarismo de Estado e os outros foi clara, durante muito tempo: o Estado pretende fabricar sua sociedade e não tolera outra sobre seu solo. Nesse desenho, ele brutaliza as sociedades “minoritárias”, organizadas étnica ou territorialmente; ele sufoca as comunidades muito invasivas. O caso do “véu” na França, desde 1989 e, sobretudo no quadro da discussão da lei de 2003, mostrou que, quando, certo ou errado, o Estado sente-se ameaçado na sua exclusividade comunitária, ele não hesita em intervir sobre questões vestimentárias, um domínio que se pode considerar, numa sociedade de indivíduos, como pertencendo à esfera privada. Entretanto, pode-se pensar que o Estado, ao contrário dos outros comunitarismos, contribuiria para garantir a unidade da sociedade. Essa ilusão cai por terra quando se constata que a lógica do estatismo, quando alcança seu paroxismo, conduz ao esmagamento de toda a vida política numa sistema totalitário. Foi o Estado, ele próprio, nazista ou stalinista, que relançou sua identificação comunitária, racial ou classista e cortou diretamente no coração de sua própria sociedade, procurando abertamente eliminar as partes dessa sociedade que não correspondiam à definição que ele gostaria de impor.

Ulrich Beck³³ mostrou de maneira convincente que o multiculturalismo pode ser lido como pertencente à mesma matriz que o nacionalismo, pois ambos são essencialismos. Um baseado no Estado, o outro nos princípios comunitários. O “nacionalismo metodológico” (Wimmer, Glick Schiller³⁴) confunde os limites do Estado com aquele do Mundo e crê poder aplicar ao estudo de uma sociedade nacional particular os grandes princípios universais desterritorializados, produzindo uma geografia mundial como uma “pavimentação” de blocos nacionais, ainda mais rígida, porque, na verdade, é negada. Enquanto isso, o multiculturalismo admite a diversidade do planeta, mas fixa essa diversidade pela eternidade e recusa toda comparação sem *a priori*, entre as pedras do “mosaico”. Essas duas maneiras de fazer do Mundo um *puzzle* imóvel nega, em um mesmo movimento, a historicidade e a capacidade dos atores humanos, individuais ou coletivos, de serem motores da dinâmica social. Também não é com os óculos do estatismo (ou de sua versão francesa, o “republicanismo”), que convém olhar o multiculturalismo, mas identificando a semelhança dessas duas paisagens. Essa distinção também tende a diminuir por si

33 *Op. cit.*

34 WIMMER, Andreas & GLICK SCHILLER, Nina. Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences. *Global networks*, v. 2, n. 4, p. 301-334, 2002.

só, uma vez que o Mundo torna-se um espaço “interior” onde o desafio de superar os comunitarismos toca ao mesmo tempo as “nações” e as “culturas”.

Nesse contexto, convém considerar com a mais extrema reserva esses híbridos muito específicos que o culturalismo produziu nas ciências sociais, em particular nos Estados Unidos: *Women Studies*, *African-American Studies*, *Jewish Studies*, *Gay and Lesbian Studies*, etc. Atribuindo uma subjetividade comunitária a toda uma família de trabalhos de pesquisa, mostrou-se, certamente, por um lado, a existência e o interesse de um campo de estudos durante longo tempo negado ou ignorado pela ordem intelectual existente. Talvez tenha sido um mal necessário, diante a resistência existente a certos temas, como mostra a falta de imaginação e de coragem da produção francófona nesses domínios até recentemente. Alguns geógrafos de expressão francesa, que desenvolveram pesquisas durante longo tempo no deserto sobre a espacialidade das mulheres nas sociedades contemporâneas, sabem como foi difícil. Mas, fazendo assim, jogou-se também o problema sobre a própria postura científica, limitando a liberdade de enunciados e a refutabilidade das proposições.

A “desocidentalização” da análise das sociedades deve ser sustentada, no mesmo sentido de quando dizemos que a música contemporânea *desocidentalizou* a música erudita, integrando os instrumentos, os intervalos e os timbres das músicas asiáticas, africanas, americanas e oceanianas quebrando os gêneros e tornando-se também “inassimilável” para todas as “culturas”. As ciências sociais não endossam nenhum “nós” e elas não podem trabalhar essa utopia se assumem plenamente os múltiplos “eu” do pesquisador. Uma ciência não pode ser assumida por uma comunidade, não há “comunidade científica”³⁵, pois felizmente, nós, pesquisadores, não *entramos* em *ciência* como se entra em religião. Nós conservamos sempre o direito dela sair, permanecemos plenamente indivíduos enquanto pesquisadores; caso contrário perderíamos toda consciência da existência de nossas motivações extracientíficas e seríamos automaticamente privados do necessário espírito crítico diante dessas motivações. Trata-se, ao contrário, de se trabalhar para lhes explicitar e lhes fazer passar, tanto quanto possível, do estatuto de constrangimento para o de recurso.

Enfim, os pesquisadores em ciências sociais devem poder fazer a diferença entre o fato de se colocar à escuta dos outros — nosso objeto de estudo — e o fato de se deixar intimidar por eles. Assim, a inteligência da alteridade passa inevitavelmente pelo reconhecimento da historicidade do conjunto das sociedades, inclusive daquelas cujos membros não as pensam historicamente. O regime de verdade do trabalho científico sobre as sociedades é *reconstrutivo*³⁶. Ele integra as diferentes verdades provenientes das pesquisas passadas, mas também, em ciências sociais, as verdades nascidas da palavra dos humanos que ele estuda. Todavia, o modo de integração dessas verdades nos edifícios teóricos que a pesquisa visa construir não pode ser extraído dessas verdades. A construção de um “método” (*mode d’emploi*) para essa integração constitui o aporte criativo da abordagem científica, que surge de um

35 Salvo se, como é frequente em inglês, dermos à palavra “comunidade” o sentido de “coletividade”. Melhor, no entanto, nesse campo paradigmático confuso, escolher bem suas palavras.

36 FERRY, Jean-Marc. Les puissances de l’expérience. Essai sur l’identité contemporaine: Les Ordres de la reconnaissance. *Passages*, 1991.

projeto teórico e de uma metodologia explícita, o que supõe a autonomia e a liberdade do pesquisador face aos mundos que ele estuda.

A cultura universitária estadunidense não se limita, certamente, ao politicamente correto que muitas anedotas ridicularizam. Todavia é perigoso negar a existência de um risco, nesse país e em outros, de uma *novilíngua* autoritária, mergulhando suas raízes históricas e lógicas no puritanismo europeu dos séculos XVI-XVIII, que foi um Coveiro do espírito crítico. Nessa “filiação” intelectual de facetas múltiplas — e não todas hostis ao conhecimento — existe uma tendência a opor uma boa naturalidade do mundo a uma má artificialidade dos homens e a pensar um futuro desejável como um retorno aquilo que não deveria jamais ser corrompido na mundanidade do vício. Assim como em 1525 na Alemanha, Thomas Müntzer pensava a igualdade social como um recomeço da história a partir de um Jardim do Éden no qual as diferentes espécies não conheciam nenhuma hierarquia, senão a submissão a seu comum criador, até mesmo algumas correntes das ciências sociais vão censurar as “falsas necessidades”, o “superficial”, o “condicionamento” e, em nome do respeito às “culturas”, e opor o “jargão de autenticidade” — o mesmo que estigmatizou Theodor Adorno³⁷ face à Martin Heidegger — a toda dinâmica social auto-organizada. Devemos concordar que a pesquisa não pode ser o fosso epistêmico numa fileira de fortificações destinadas a defender uma ordem preexistente, mesmo se for uma ordem “cultural” jamais existente. Os pesquisadores em ciências sociais devem se situar, pelo princípio do contrato ético que os liga à sociedade, do lado das “bruxas de Salem” e não do lado dos seus perseguidores.

A geografia cultural tem um sentido? Pode-se compreender essa interrogação ao menos de três maneiras: 1) possui uma significação pertinente? 2) possui uma orientação clara? 3) contribui, além dela mesma, no engajamento daqueles que se inspiram em seus trabalhos numa direção útil? Minhas respostas a essas questões foram, sobretudo negativas.

Contudo, como foi alertado desde o início: essas reticências não concernem à qualidade dos trabalhos feitos em seu nome. O que precede deve ser, portanto, relativizado. Não há certamente caminho único — hoje mais do que nunca — para fazer avançar nossos conhecimentos. Todos são bem-vindos, caso se revelem eficazes. Eu apelei pela coerência. Eu não duvido que continuarei a convergir e a trabalhar de acordo com os pesquisadores que escolheram situar sua abordagem no seio da geografia cultural. Isso quando, principalmente, eles percebem nesse caso uma ferramenta suplementar para explicar e compreender a dimensão espacial das sociedades.

Os problemas que foram abordados aqui sob o ângulo da crítica epistemológica merecem certamente de ser aproximados no trabalho de pesquisa propriamente dito. Quando se trata de sociedades, do local ao mundial, será eficaz identificar um componente ou uma dimensão cultural; se sim, com qual definição? Quais são as lógicas específicas do cultural em comparação com os funcionamentos e as dinâmicas de conjunto das sociedades e de outras lógicas do social? Ou as culturas

37 ADORNO, Theodor W. Jargon der Eigentlichkeit: zur deutschen Ideologie. *Schlüsseltexte der Kritischen Theorie*, p. 52, 1964. trad. fr. *Jargon de l'authenticité*. trad. E. Escoubas, Paris, Payot, p. 81, 1989.

oferecem as alavancas específicas para transformar a relação de uma sociedade em relação a si mesma e em relação ao Mundo?

Fica a esperança que a discussão argumentada possa ajudar cada um a se livrar de etiquetas institucionais, a melhorar a qualidade de seus suportes teóricos e a mobilizar sua imaginação para tentar responder essas questões.

SOBRE O AUTOR

JACQUES LÉVY é geógrafo, professor da École Polytechnique Fédérale de Lausanne. Dirige o Laboratório Chôros e o Institut du Développement Territorial (Inter). Ele é também professor na Sciences Po, Paris. Entre suas várias publicações destacam-se *Le Tournant géographique*; *L'Invention du Monde* e o *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*.

E-mail: jacques.levy@epfl.ch

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Jargon der Eigentlichkeit: zur deutschen Ideologie. *Schlüsseltexzte der Kritischen Theorie*, p. 52, 1964.
- BECK, Ulrich. *Qu'est-ce que le cosmopolitisme?*. Paris, Aubier, 2006.
- BONNEMAISON, Joël. *Les fondements géographiques d'une identité* (L'archipel du Vanuatu. Essai de géographie culturelle. Livre II, Les gens des lieux: histoire et géosymboles d'une société enracinée: Tanna). Paris, ORSTOM, 1997.
- CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Paris, Le Robert, 2004.
- CLAVAL, Paul. *La géographie culturelle*. Paris, Nathan, 1995.
- _____. Qu'apporte l'approche culturelle à la géographie?. *Géographie et cultures*, n. 31, p. 5-24, 1999.
- DAGORN, R.; GUILLAUME, P. Howard et les pervers: une utopie sud-africaine. *Historiens et Géographes*, n. 379, p. 21-30, 2002.
- DOSSE, François. *L'empire du sens: l'humanisation des sciences humaines*. Paris, La Découverte, 1995.
- EQUIPE, M. I. T. *Tourismes 2. Moments de lieux*. Paris, Belin, 2005.
- EQUIPE, M. I. T.; PARIS, Francia & DUHAMEL, Philippe. *Tourismes 1: lieux communs*. Paris, Belin, 2008.
- FERRY, Jean-Marc. Les puissances de l'expérience. Essai sur l'identité contemporaine: Les Ordres de la reconnaissance. *Passages*, 1991.
- GEBHARDT, Hans; REUBER, Paul & WOLKERSDORFER, Günter (Ed.). *Kulturgeographie: aktuelle ansätze und entwicklungen*. Heidelberg, Spektrum Akademischer, 2003.
- GRÉSILLON, Boris. Berlin, métropole culturelle. Paris, Belin, 2002..
- HUNT, Lynn A. *Politics, culture, and class in the French Revolution*. Berkeley, Univ. of California Press, 2004.

- LÉVY, Jacques. *Le tournant géographique: penser l'espace pour lire le monde*. Paris, Belin, 1999.
- LUSSAULT, Michel & LÉVY, Jacques. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris, Belin, 2003.
- MITCHELL, Don. There's no such thing as culture: towards a reconceptualization of the idea of culture in geography. *Transactions of the Institute of British Geographers*, p. 102-116, 1995.
- MURPHY, Alexander B.; JOHNSON, Douglas L. & HAARMANN, Viola. *Cultural encounters with the environment: enduring and evolving geographic themes*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2001.
- PHILO, Chris. More words, more worlds: reflections on the 'cultural turn' and human geography. In: COOK, Ian, *et al.* *Cultural turns/geographical turns: perspectives on cultural geography*. Upper Saddle River, Prentice Hall, 2000.
- RAVITCH, Diane. Multiculturalism: E pluribus plures. *The American Scholar*, v. 59, p. 337-354, 1990.
- SAHR, Wolf-Dietrich. Der Cultural Turn in der Geographie-Wendemanöver in einem epistemologischen Meer. In: GEBHARDT, Hans; REUBER, Paul & WOLKERSDORFER, Günter (Ed.). *Kulturgeographie: aktuelle ansätze und entwicklungen*. Heidelberg, Spektrum Akademischer, 2003.
- TOURAINÉ, Alain. Une sociologie sans société. *Revue française de sociologie*, p. 3-13, 1981.
- URRY, John. *Sociology beyond societies: Mobilities for the twenty-first century*. Londres, Routledge, 2012.
- WAGNER, Philip & MIKESSELL, Marvin. *Reading in Cultural Geography*. Chicago, University of Chicago Press, 1962, p. 23.
- WERLEN, Benno. Géographie culturelle et tournant culturel. *Géographie et cultures*, n. 47, p. 7-27, 2004.
- WHITE, Hayden. *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.
- WIMMER, Andreas & GLICK SCHILLER, Nina. Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences. *Global networks*, v. 2, n. 4, p. 301-334, 2002.

Singin' Alone (1982) nas trilhas da música gravada brasileira¹

[*Singin' Alone (1982) on the trails of Brazilian recorded music*

Marcia Tosta Dias²

RESUMO O artigo traz para o foco o álbum *Singin' Alone*, de Arnaldo Dias Baptista, lançado em 1982. Trata-se do álbum de estreia da gravadora independente Baratos Afins que está, desde então, em atividade na cidade de São Paulo e do segundo disco solo do artista, ex-integrante do grupo musical Mutantes. *Singin' Alone* surge de um intrincado conjunto de referências sócio-históricas — as de ordem estética, de produção fonográfica, de formação de cenas culturais e musicais específicas como aquela que se fez do encontro da MPB com o rock, de consolidação da indústria cultural no país e da singular trajetória de um artista que nele atua. Como produto dessa atuação, o álbum expressa, enuncia e promove o início da produção fonográfica da gravadora Baratos Afins. • **PALAVRAS-CHAVE** Gravadoras independentes; Baratos Afins; Arnaldo Baptista; *Singin' Alone*; indústria fonográfica. • **ABSTRACT** The paper focuses on the album *Singin'*

Alone by Arnaldo Dias Baptista, released in 1982. This is the debut album of the independent record label Baratos Afins that, since then, has been active in São Paulo city, and the second solo album of the artist, former member of the Brazilian musical band Mutantes. *Singin' Alone* is brought up by an intricate set of sociohistorical references — such as the aesthetics, the phonographic production, the building of an specific cultural and musical scene, as well as the concoction of MPB with rock, the cultural industry consolidation in Brazil, and the particular trajectory of an artist that acts on it. As a by-product of that cultural role, the album expresses, announces and fosters the beginning of Baratos Afins' phonographic production. • **KEYWORDS** Independent record labels; Baratos Afins; Arnaldo Baptista; *Singin' Alone*; Phonographic industry.

Recebido em 19 de março de 2015

Aprovado em 26 de maio de 2015

DIAS, MARCIA TOSTA. *Singin' Alone (1982) nas trilhas da música gravada brasileira*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 39-55, ago. 2015.
DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p39-55>

1 Este artigo se apoia em resultados parciais obtidos em pesquisa em andamento financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP, São Paulo, Brasil).

É... o imenso gozo dos titãs
De aço e cabos de meadas infindáveis
De crianças tristes
Risos que soam depois do fim
E eu nem sei que fim levou o meu
Risos...³

Arnaldo Baptista

Tomando como ponto de partida a ideia de que seja intrínseca aos álbuns fonográficos sua pretensão e capacidade de articular e expressar as relações que se estabelecem entre arte e sociedade, música e indústria, cultura e economia, técnica musical e reprodutibilidade técnica, este artigo traz para o foco *Singin'Alone*, de Arnaldo Dias Baptista, lançado em 1982. Trata-se do álbum de estreia da gravadora independente Baratos Afins que está, desde então, em atividade na cidade de São Paulo e do segundo disco solo do artista. A análise faz parte de estudo em desenvolvimento, que tem procurado conhecer a produção fonográfica da gravadora em busca de refletir sobre a forma como as companhias independentes têm ampliado o panorama da produção fonográfica que esteve sob comando das grandes gravadoras durante todo o século XX.

Singin'Alone surge de um intrincado conjunto de referências sócio-históricas: as de ordem estética, de produção fonográfica, de formação de cenas culturais e musicais específicas como aquela que se fez do encontro da MPB com o rock em conjuntura política especialmente inóspita, de consolidação da indústria cultural no país e da singular trajetória de um artista que nele atua. Como produto dessa atuação, o álbum expressa, enuncia e promove o início da produção fonográfica da gravadora Baratos Afins que, com longevidade atípica para uma independente, permanece ativa até o presente.

A produção de música gravada realizada fora do âmbito das grandes gravadoras por empresas pequenas ou independentes é elemento constitutivo dessa área da indústria cultural. Se nas primeiras décadas do século XX, todas eram pequenas, a partir dos anos 30 a atividade fonográfica se consolidou e passou a fazer parte

3 BAPTISTA, Arnaldo. Bomba H sobre São Paulo. *Singin' Alone*. Baratos Afins, 1982. LP.

de conjuntos de empresas de estrutura mais complexa, ligadas aos sistemas de radiodifusão e de fabricação de equipamentos de gravação e reprodução de filmes e música — o berço das grandes gravadoras. O processo de concentração aí iniciado foi crescendo até o final da década de 90, quando os grandes conglomerados de mídia e entretenimento tiveram que enfrentar as transformações trazidas pela tecnologia digital⁴. Mesmo assim, tem sido marcante a presença das independentes no mundo da música gravada a partir de sentidos, objetivos e estratégias variados e que foram se transformando em torno do elemento fundamental: agregar ao mercado de música gravada uma oferta reprimida que, por razões não menos variadas, não tinha lugar na carta de produtos oferecida pelas grandes, proprietárias do aparato técnico de gravação, produção dos suportes materiais e de difusão.⁵

O fato é que, para além de períodos específicos do desenvolvimento da grande indústria fonográfica em que os interesses e estratégias voltadas à ampliação ou conquista de determinados mercados revelaram uma produção musical diversificada e/ou inovadora⁶, foi no âmbito das independentes que esse tipo de produção foi sendo gerado. Nas grandes companhias, a diversidade poderia ser incorporada à medida que, depois de testada, atingisse volume de vendas considerado interessante, ocasião em que se consolidava em segmentos que iam sendo renovados ao longo do tempo. Em geral desprovidas dos fartos orçamentos promocionais operados pelas grandes e a partir da progressiva sofisticação do aparato técnico de gravação e prensagem, que foi sendo aos poucos oferecido no mercado como serviço especializado, as independentes se constituíram como potenciais laboratórios de criatividade musical⁷.

Os casos mais estudados pela bibliografia são os relativos ao rock nos Estados Unidos no final dos anos 50⁸, a produção ligada aos movimentos punk e pós-punk na Inglaterra dos fins dos 70 e 80 (com casos similares também nos EUA)⁹ e, no caso

4 Pude estudar esse processo em DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo, Boitempo Editorial, 2008.

5 Vale lembrar que este artigo toma como referencial a conjuntura de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira do fim dos anos 60, dos 70 e 80 que, portanto, muito se distancia do atual panorama da música gravada.

6 Como foi o caso do Brasil no período compreendido entre a segunda metade dos anos 1960 e a primeira metade dos anos 70, que veremos adiante. Em movimentos como o acima descrito, a indústria fonográfica pode produzir grandes preciosidades da música gravada mundial.

7 Há um rico debate consolidado sobre o tema cujos pilares foram dados pelos seguintes estudos: PETERSON, Richard & BERGER, David. Cycles in Symbol Production: the case of “popular music”. *American Sociological Review*, vol. 40, p. 158-173, abr. 1975. Os termos *diversidade* e *inovação* são propostos por esses autores para o estudo da dinâmica da produção de música gravada que enfrentam, mas são motivo de debate entre eles. LOPES, Paul Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, vol. 57, n. 1, p. 56-71, 1992 e HESMONDHALGH, David. Flexibility, post-Fordism and the music industries. *Media, Culture and Society*, vol. 18, p. 469-488, 1996, dentre outros estudos.

8 PETERSON, Richard & BERGER, David, *op. cit.*

9 Ver essencialmente: HESMONDHALGH, David. Indie: the institutional politics and aesthetics of a

brasileiro, a Vanguarda Paulista¹⁰. Sobretudo no segundo caso, muitas independentes se constituíram tendo como plataforma de atuação aquilo que David Hesmondhalgh chama de “políticas institucionais e estéticas”, ou seja, se formaram como empresas atuando a partir de propostas estéticas definidas, sobretudo aquelas ligadas a estilos específicos de rock, professando não raramente posições contrárias à forma de atuação das grandes gravadoras, bem como produzindo obras de conteúdo político crítico aos governos de seus países, em defesa das minorias políticas, do meio ambiente e outras formas de engajamento¹¹.

Autores como David Hesmondhalgh e Stephen Lee mostram, no entanto, que mesmo companhias independentes que teriam condições de crescer cultivando seu próprio espaço na sociedade e na cena cultural (para não limitar a reflexão em termos do nicho de mercado) acabaram atraídas a estabelecer com as grandes, contratos de distribuição ou — o ponto alto, a melhor das hipóteses — realizar a venda parcial ou total de seu catálogo para uma grande¹². A operação constitui um movimento clássico da relação entre os dois tipos de empresas revelando, ao mesmo tempo, uma forma de simbiose que as envolve e as contradiz que as contrapõem; tais transferências podem ser observadas em diferentes momentos da história do business fonográfico¹³.

Como poderiam as independentes ter mais recursos que as grandes para alimentar sua capacidade de teste de segmentos novos do mercado de música gravada? Por mais que algumas tenham buscado ou mesmo contado com a ajuda de investidores¹⁴, trata-se de estabelecer estratégias diferentes para um mesmo objetivo, guardadas para este as diferentes proporções: se a grande companhia não lançava seus discos sem que houvesse um estudo mínimo de viabilidade identificando a existência de espaços ideais e potenciais existentes para sua difusão e recepção¹⁵,

popular genre. *Cultural Studies*, vol. 13, n. 1, p. 34-61, 1999; LEE, Stephen. Reexamining the concept of the “independent” record company: the case of Wax Trax! Records. *Popular Music*, vol 14, n.1, p. 13-31, 1995.

10 FENERICK, José A. *Façanha às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo, Annablume, 2007.

11 Um clássico exemplo de exercício radical de independência e engajamento é citado por HESMONDHALGH, David. *Indie...*, *op. cit.*: a banda inglesa Crass, que fundou o selo de mesmo nome, em 1979, em Londres.

12 Cf. estudo que LEE, Stephen (*op. cit.*) faz da gravadora independente americana WaxTrax.

13 A esse respeito, dizia um executivo do setor em 1995: “[...] Há momentos em que o mercado se concentra, as grandes começam a comprar repertório das pequenas e ficam poucas empresas. Isso gera, obviamente — é a natureza das coisas — uma diminuição de oportunidades para novos talentos. As empresas grandes são mais conservadoras. Então é preciso que os pequenos voltem apostando em talentos novos e se desenvolvam. O destino das pequenas empresas em geral é uma belíssima venda do seu repertório para uma grande. [...] Mas as pequenas são vitais, essenciais para a maior elasticidade artística; as pequenas têm mais coragem, digamos assim, e elas segmentam mais o mercado.” Trecho de entrevista realizada com João Carlos Muller Chaves, então presidente da Associação Brasileira de Produtores de Discos — ABPD, citado em DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz...*, *op.cit.*, p. 130.

14 Ver LEE, Stephen, *op. cit.*

15 Nos anos 60, os compactos simples eram largamente usados como forma de testar produtos fonográficos no mercado.

a independente contava com a possibilidade de lançar um produto diferente que, apenas por suas próprias características, tivesse potencial de, pelo menos, fazer retornar os investimentos realizados.

Para entender o processo em que surge a gravadora Baratos Afins, bem como a intensificação da atividade de outras independentes no Brasil que ocorria no período, é preciso antes considerar os seguintes pontos. Em fins da década de 70, a indústria cultural brasileira estava plenamente constituída e a indústria fonográfica — em que pesem as ambiguidades culturais que cercaram a década marcada pela restrição às liberdades políticas e a severa atuação da censura — manteve crescimento na casa dos 20% ao ano e, mesmo com a crise do petróleo que atinge o setor entre 1974 e 75, em 1978/79 o país chegou à quinta posição no mercado mundial de discos¹⁶.

Tal crescimento tomou como base dois movimentos distintos, porém complementares: com o exílio de vários de grandes nomes da música popular brasileira e o clima cultural em nada estimulante do começo da década de 70, as grandes gravadoras, de posse de polpudos orçamentos, voltaram-se a inaugurar novos segmentos, favorecer novos artistas e gêneros musicais, reservando espaço, por um lado, para discos autorais de produção sofisticada. Por outro, tivemos o que André Barcinski chama de “explosão da música pop no Brasil” que, em sua opinião, aconteceu no período compreendido entre 1974 e 1986. Entre trilhas de novelas e de programas infantis, gêneros mundializados como o rock, a discothèque, a soul music, o pop romântico, certa renovação do samba e da própria MPB, tal consolidação e crescimento se fez aprofundando a segmentação do mercado¹⁷.

Mas a adoção do Long Playing (LP) como suporte principal para as gravações é elemento distinto nesse período. Às justificativas econômicas que motivaram a sua implementação (cada LP continha seis compactos simples e três duplos, em termos de custos)¹⁸, contrapõem-se a potencialidade de mudança cultural profunda nos rumos da produção, à medida que o LP, ao mesmo tempo que se prestou à edição de coletâneas e toda sorte de compilações de ocasião, possibilitou a produção de discos de autor, álbuns concebidos e realizados como todo integrado e único, a partir de sentido e conteúdo particular, que só esse suporte expandido pôde viabilizar¹⁹.

Apesar de distanciado do universo da música popular, as possibilidades artísticas que um LP poderia conter foram reconhecidas até mesmo por um crítico

16 Ver DIAS, Marcia Tosta, *Os donos da voz...*, *op. cit.*, p. 58.

17 Além de DIAS, Marcia Tosta, acima citado, ver BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos, 1974-1983: a explosão do rock brasileiro*. São Paulo, Três estrelas, 2014 e VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira — 1965/1999. *ArtCultura*, vol. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

18 Ver DIAS, Marcia Tosta, *Os donos da voz...*, *op. cit.*, p. 60, a partir de dados apresentados por PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994. A substituição dos compactos pelos LPs ocorreu progressivamente durante toda a década de 70.

19 Em DIAS, Marcia Tosta. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC*, n. 13, p. 63-74, set. 2012, pude propor uma discussão a respeito da dimensão de obra apresentada pelos álbuns à luz do fenômeno contemporâneo do download de faixas/ canções isoladas.

como Theodor W. Adorno. Em ensaio datado de 1934, Adorno buscou — sem encontrar — uma forma artística para o disco de gramofone. Sua “inevitável brevidade” dada pelo exíguo tamanho do suporte e, conseqüentemente, pelo modo como administrava arbitrariamente o tempo da música, era para o autor a prova de que no disco a experiência musical não existia, reduzindo-se à coisificação própria à sua dimensão de mercadoria²⁰.

A expansão física do suporte enunciava as possibilidades de existência de uma forma artística para os discos. Em texto publicado em 1969, Adorno retomou o assunto e, pensando no caso da ópera, aponta para mudanças trazidas pelo LP que, ao conter as peças completas, se aproximava da forma composicional. A posse do disco pelo ouvinte e a possibilidade de repetir a escuta ao seu bel prazer, tendia a produzir familiaridade muito maior com a música do que aquela gerada na experiência coletiva dos concertos, considerando a avaliação crítica que o autor fazia com relação aos concertos de ópera. Apesar de trazer em si as marcas do sistema que o produz, o LP, sustentado pela sofisticação técnica alcançada, permitia ao ouvinte atento constituir coleções, como museus particulares que franqueavam, a qualquer momento, a possibilidade de restabelecer com as obras um diálogo profícuo ou deixá-las permanecer “hibernando para fins desconhecidos”²¹.

Do modo como Adorno provavelmente não consideraria, e mesmo trazendo as marcas indelévels do sistema que os produz, os álbuns de música popular se tornaram o formato hegemônico de toda fonografia até o presente, em que pesem as transformações operadas nas formas de produzir e ouvir música gravada trazidas pelo digital. Da gama infindável de tipos de experiências realizadas, destacam-se os que alcançaram engenhosidade e sofisticação a partir da maneira como articularam o uso dos recursos técnicos disponíveis em favor propostas musicais diferenciadas, densas, inusitadas e, por isso, únicas. Sintetizando vários elementos que estão em jogo numa experiência como essa, Lorenzo Mammì, em artigo já citado, ao analisar as qualidades de obra do álbum *Sgt. Peppers Lonely Club Band*, diz que “a obra prima dos Beatles não foi apenas o disco dos discos. Foi a mercadoria no seu maior esplendor, e no mais alto grau de reflexão e autoconsciência”.

Indústria cultural constituída, mercado fonográfico aquecido e em expansão, a instituição do álbum/ LP como formato/suporte privilegiado da música gravada, circuito de trocas culturais mundializadas ativado: eis as condições que permitiram a

20 ADORNO, Theodor W. The form of the phonograph record. *October*, vol. 55, p. 56- 61, winter, 1990. Para Adorno, os discos eram como que “fotografias acústicas” e, tal como as fotografias propriamente ditas, se apresentavam como “modelos bidimensionais, que se permitiam serem reproduzidos sem limite, deslocarem-se no tempo e no espaço e serem comercializados no mercado” como qualquer outra mercadoria. *Idem*, p. 57, com trechos de tradução informal minha. Agradeço as sugestões e a interlocução oferecidas por Cauê Camargo Martins com relação a tais ideias de Adorno.

21 *Idem*, Opera and the long-playing record. *October*, vol. 55, p. 62-66, winter, 1990. Trechos com tradução informal minha. Lorenzo Mammì, em artigo publicado na *Revista Piauí*, trata da questão do álbum como obra e referindo-se às características similares fala em isolamento, repetição e limite de tempo na experiência da escuta e nas características dos discos. MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco: o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística *Revista Piauí*, n.89, p. 36-41, fev. 2014.

emergência de iniciativas de gravadoras independentes no cenário cultural brasileiro do início dos anos 80. A proliferação de gêneros e estilos musicais distintos, de variantes do rock à música instrumental brasileira, mostrava que mesmo com o mercado aquecido e em expansão, não havia lugar para todos na grande indústria fonográfica que, inclusive, nunca se apresentou como espaço institucional receptivo a determinados tipos de atuação artístico-musical. As notícias e os produtos gerados de forma independente pelas experiências inglesas e americanas ligadas ao rock e aos movimentos punk e pós punk estimularam o surgimento das cenas culturais e iniciativas de produção de discos no Brasil, a partir de *políticas estéticas e institucionais* específicas.

A gravadora paulistana Baratos Afins surgiu vinculada à loja de discos de mesmo nome fundada em 1978 e instalada no Edifício Grandes Galerias, no centro da cidade de São Paulo, dirigida pelo empresário e produtor musical Luiz Carlos Calanca, seu proprietário²². Calanca afirma, em entrevista concedida a esta pesquisa, que, quando abriu sua loja de discos, não contava com a possibilidade de abrir uma gravadora²³. Além de vender discos, pensava em poder trazer de volta ao mercado álbuns de música brasileira que estavam esgotados e não despertavam o interesse das gravadoras para relançamentos. No entanto, a atividade fonográfica iniciada com o disco de Arnaldo Baptista tem distinguido a gravadora.

Um levantamento inicial do catálogo construído em seus 33 anos de existência aponta a quantia 108 discos lançados (em discos de vinil e CD) de 86 artistas, além daqueles envolvidos em seis coletâneas temáticas e 16 relançamentos de discos feitos pelas grandes gravadoras, revelando o sucesso de sua intenção inicial. A partir de seu relacionamento como lojista com os departamentos de vendas das grandes gravadoras, Luiz Calanca conseguiu que a antiga PolyGram (atual Universal) e a Continental, fizessem prensagens de discos de artistas como Tom Zé, Walter Franco, Mutantes, Jorge Mautner, Som Nosso De Cada Dia, Rita Lee, Itamar Assumpção, Marcelo Nova, dentre outros. Para alguns deles, obteve direitos exclusivos de comercialização; em algumas edições, os discos estampavam o logo da loja/selo nas capas.

Sintonizado com a circulação de discos estrangeiros, Luiz Calanca foi acompanhando de perto a cena cultural paulistana e, a partir de movimentos musicais distintos, foi escolhendo grupos para registrar seus trabalhos. Discos de rock progressivo como o que fazia a Chave do Sol; o heavy metal (ou “rock pesado” ou, ainda, “rock pauleira” como preferem alguns, numa defesa da manifestação brasileira do estilo) do Harppia, Centúrias, Korzus, Vírus; o hard rock do Golpe de Estado e do Salário Mínimo, ao pós punk do Fellini, Voluntários da Pátria, Akira S e as Garotas que Erraram, Mercenárias, Gueto, Smack, 365; o hardcore/punk rock do Ratos de Porão; o rockabilly do Coke Luxe, dentre outros. Vários desses grupos mobilizaram audiência específica, sobretudo aquela que prestigiava seus shows,

22 Para essa caracterização da gravadora, inspiro-me em texto de minha autoria apresentado no 38º Encontro da Anpocs. Ver DIAS, Marcia Tosta. Música gravada no Brasil: o rock dos anos 80 e o catálogo da gravadora independente Baratos Afins. Caxambu, Anpocs, out. 2014. Disponível em <<http://goo.gl/NY2URh>> Acesso em 30/01/2015

23 Entrevista concedida por Luiz C. Calanca à esta autora em São Roque/SP, em 20/07/2014.

e ganharam relativo espaço na mídia especializada nacional e, em alguns casos, internacional. Dessas formações originais, surgiram outros grupos que, como o Ira! e o Ultraje a Rigor, ganharam projeção nacional no contexto do chamado BRock.

A produção dos álbuns ligados ao rock de várias cepas constitui o momento mais vigoroso da gravadora até o presente. Foram 36 álbuns nesse segmento na década de 80. No mesmo período, a produção começou a ser estendida a outros segmentos como a música instrumental brasileira com o lançamento de quatro discos do trombonista Bocato. Em 1990, foi a vez da baterista Vera Figueiredo; entre 1993 e 94, saem três álbuns inéditos de Itamar Assumpção (além do relançamento de seus três primeiros). Os álbuns de Alzira Espíndola e Denise Assunção também são lançados nesse momento. Em 2001 e 2004, saem os álbuns de Lanny Gordin, músico que participou de discos seminais do movimento tropicalista. Voltou-se ao rock com Serguei e, do final da década até os dias de hoje, a gravadora tem produzido discos de grupos que trafegam entre o rock herdeiro dos Mutantes e a música popular brasileira, tais como Mopho, Os Skywalkers, Fábrica de Animais e Messias Elétrico, dentre outros.

A maneira como a gravadora resiste ao tempo é inédita entre as independentes brasileiras e talvez mesmo entre as estrangeiras; a longevidade desse tipo de empresa, em geral se resume a uma curta e intensa existência. Sua perenidade está seguramente associada à da loja Baratos Afins, especializada em discos dificilmente encontrados no grande mercado e que, como sebo, é dona de um acervo de discos em vinil que atraem colecionadores tradicionais e iniciantes, nacionais e estrangeiros. Continua sendo um ponto de encontro de gerações de apreciadores de música gravada, apesar de não mais funcionar como uma espécie de centro cultural tal como acontecia na década de 80.

Em 1966, ano de formação dos Mutantes, Arnaldo Dias Baptista surgia como um artista brasileiro em meio à efervescência cultural que fazia do Brasil um país “irreconhecivelmente inteligente”²⁴. Às portas do recrudescimento da ditadura militar que viria em 1968, os movimentos culturais, em suas várias formas de expressão, pareciam correr contra o tempo realizando, sob condições totalmente adversas e limitadas, seus projetos de intervenção cultural e política. A participação se dava de formas, intensidades e a partir de propostas as mais variadas e essa diversidade mobilizava debates e criações.

É sempre impressionante perceber como, no final da década, todo o panorama vibrava e se coloria com tintas carregadas, como mostram muitos estudos.²⁵ Tudo se

24 A conhecida expressão é de Roberto Schwarz, que dá o mapa referencial das questões fundamentais do período. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, citação da p. 69. Conferir também ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume, 2001; FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegria, alegoria*. 4. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 6. ed. São Paulo, Brasiliense, 1982; TREECE, David. *Guns and roses: Brazil's music of popular protest, 1958-68*. In: _____. *Brazilian Jive: from samba to bossa and rap*. Londres, Reaktion Books, 2013, p. 113-158.

25 Nas palavras de Roberto Schwarz: “O país vibrava e as suas opções diante da história mundial eram pão

intensificava: as formas políticas de luta, a repressão, a presença da cultura nos debates e, nela, o confronto entre a arte propositadamente engajada que ainda clamava pelo nacional-popular e aquela que dialogava e naturalizava o que vinha de fora²⁶.

Arnaldo Baptista teve seu quinhão nesse cenário e não foi um quinhão qualquer. Os Mutantes, grupo que integrava juntamente com seu irmão Sérgio Dias e com Rita Lee, que já ganhava visibilidade em programas de televisão, recebeu convite do maestro Rogério Duprat para acompanhar Gilberto Gil na execução da canção *Domingo no Parque* no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em outubro de 1967. O evento, amplamente estudado, é considerado um marco na história da música e da cultura brasileira. Nele, todas as referências, sonoridades e bandeiras do momento estavam postas²⁷.

O trabalho conjunto feito com músicos que formavam o núcleo duro do Tropicalismo²⁸ parece ter esclarecido aos Mutantes que seus próprios interesses estéticos e musicais poderiam ser chamados de tropicalistas, pelo menos em seus três primeiros álbuns²⁹. O pressuposto de tomar a cultura como síntese antropofágica entre tradição e modernidade, entre o atraso cultivado pelo passado colonial e as desejadas benesses do desenvolvimento e da modernidade, caro ao Tropicalismo, foi traduzido pelo grupo na junção absolutamente inovadora para a época do rock (com seus recursos eletrificados e eletrônicos) com temas e formas estéticas próprias à música popular brasileira (samba, baião, modas de viola, dentre outros), acrescidos ainda de colagens e efeitos inseridos no trabalho de estúdio, com frequentes referências à obra dos Beatles. Nos anos seguintes aos Festivais, depois de breve e intenso período de atividade e a partir das restrições trazidas pelo AI 5 e suas consequências, o Tropicalismo se desarticulou com a partida de seus líderes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para o exílio. O desenvolvimento da indústria cultural continuou o seu caminho virtuoso e os Mutantes foram consolidando sua carreira como distinta banda de rock brasileira.

Depois do lançamento de álbuns emblemáticos (já citados), o grupo foi aos poucos mergulhando no universo da contracultura. A atividade musical seguiu, em

diário para o leitor dos principais jornais". SCHWARZ, Roberto, *op. cit.*, p. 64.

26 Além das citadas acima, ver, num universo amplo de obras, SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000; DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo, Editora Unesp, 2009; MELO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003 e STROUD, Sean. *The defence of tradition in brazilian popular music*. Aldershot — Hampshire, Ashgate, 2008.

27 Ver "Uma noite em 67", de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil, 2010, 93 minutos e NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*

28 Os Mutantes acompanharam também Caetano Veloso em "É proibido proibir" no Festival Internacional da Canção em 1968.

29 De acordo com o estudo de SANTOS, Daniela Vieira. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2010, especialmente o capítulo I, "Contracultura e mercado musical: os Mutantes em contexto", p. 35-82. A autora explora a fundo o procedimento tropicalista dos Mutantes no capítulo "Aspectos da canção", p. 135-182. Os três primeiros álbuns do grupo são: *Os Mutantes*. Polydor, 1968; *Mutantes*. Polydor, 1969 e *A divina comédia ou Ando meio desligado*. Polydor, 1970.

grande parte, movida por experiências com drogas, sobretudo o LSD; a dimensão “brasileira” de sua produção musical foi dando lugar ao rock progressivo, ao experimental, ao psicodélico.

A partir de desgastes originados pela sobreposição radical da vida profissional e da vida pessoal dos integrantes da banda (que viviam juntos em um tipo de comunidade na Serra da Cantareira, em São Paulo), Rita Lee deixou o grupo em 1972, interessada em investir em sua carreira solo, desfazendo também o seu casamento com Arnaldo Baptista. Este também sai do grupo em 1973. Toda sua produção artística subsequente parece trazer as marcas profundas de sua ruptura com os Mutantes, da perda progressiva da posição que ocupou com a banda na cena musical brasileira e de sua separação de Rita Lee. Aqui interessa ressaltar a dimensão mais objetiva dessa separação: Rita Lee, amparada pela Philips brasileira, deu início à sua carreira solo e, de forma racionalizada, construiu frutífera e vigorosa inserção na indústria fonográfica, enquanto seus ex-companheiros, tanto com a banda, ou em carreiras individuais, tentavam retomar o prumo e a trilha sem sucesso. O álbum de estreia de Rita Lee trazia o emblemático título de *Build Up*³⁰

Em 1974, Arnaldo Baptista conseguiu o último lampejo da atenção de sua antiga gravadora com o lançamento de seu primeiro álbum solo, *Loki?* (Philips, 1974). O álbum, que teve produção de Roberto Menescal, pautou, de maneira contundente e por meio de produção sofisticada, pistas que foram aprofundadas e radicalizadas em *Singin' Alone*: a exploração das possibilidades estéticas do rock para expressar um profundo desencantamento com as promessas trazidas pela modernidade tardia e pela indústria cultural³¹.

Seguiu-se um período em que Arnaldo fica longe dos estúdios. Buscando alternativas para seguir em sua carreira artística, formou, em 1977 com Rolando Castello Jr, a banda Patrulha do Espaço — a parceria durou apenas um ano. Entre 79 e 80, organizou repertório novo com a banda Ghi. Depois de passar uma temporada nos EUA, voltou ao Brasil e apresentou tal repertório em show solo intitulado *Shining Alone* no Teatro Tuca, em São Paulo, em fevereiro de 1981. O show deu origem ao álbum *Singin' Alone*.

Em 1981, Baptista gravou, no estúdio Abertura em São Paulo, todas as canções que vieram a compor as faixas de *Singin' Alone*. Cuidou de todas as etapas do processo, das especificamente técnicas à artística e musical propriamente ditas, tendo tocado todos os instrumentos (piano, guitarra, baixo e bateria, essencialmente), cantado, aplicando outros efeitos sonoros, gravado, mixado e editado o disco.

Enfrentava, naquela altura, problemas de saúde decorrentes, sobretudo, do uso contínuo de drogas. Em dezembro de 1981, sofreu um acidente no hospital em que estava internado em São Paulo, o que o levou ao coma por dois meses, trazendo limitações para o resto da vida³². Se manteve ativo, no entanto, dedicando-se às

30 Ver DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz...*, op. cit., p. 67-69 e CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995, p. 220-233.

31 Ver OLIVEIRA, Carlos Eduardo. “Loki?”, de Arnaldo Baptista completa 40 anos. *O Estado de S. Paulo*, 22 jun. 2014. Disponível em <<http://goo.gl/IZI2wL>>. Acesso em 30/01/2015.

32 Há várias versões sobre o fato. Se tentativa de suicídio ou não, o fato é que Baptista caiu do terceiro andar

artes plásticas e à música. Gravou, mais tarde, um segundo álbum pela Baratos Afins, *Disco Voador*, de 1987, em que manteve o mesmo sistema do primeiro, tocando todos os instrumentos, gravados em equipamento rudimentar, a partir de um experimentalismo radical e auto centrado.³³

Singin'Alone é, portanto, um álbum de fronteira, último registro de um ciclo da trajetória do artista que, de certa forma, não pôde jamais ser recuperado. Registra também o momento em que, em seu dramático descenso do precário *star system* brasileiro, Arnaldo encontra a emergente Baratos Afins, com condições limitadas, mas interessante potencial de se inserir no volúvel panorama fonográfico brasileiro. A matéria artística desprezada pela grande gravadora se mostrava como a maior preciosidade para a independente³⁴. Nas palavras do músico:

Quando eu comecei a entrar em estúdios independentes eu me vi, de certa forma, livre de todos os problemas que vinham das gravadoras desde antigamente. Foi uma espécie de aventura para mim, uma coisa bem pirata, pois eu estava deixando para trás o *status quo* que não queria me aceitar.³⁵

Luiz Calanca conta em entrevista que, após o referido acidente, foi procurado pela então esposa de Arnaldo Baptista, Suzana Braga, que solicitou a sua ajuda para lançar o disco já gravado. A princípio, buscava apenas uma empresa que pudesse emprestar o nome para que, numa produção totalmente independente, o pedido de prensagem pudesse ser feito à uma fábrica de discos. Mas, como o caminho das pedras era ainda pouco conhecido, Calanca seguiu descobrindo, gerenciando e realizando todas as etapas do processo (basicamente corte, prensagem, elaboração da capa, registro em sociedade de direitos autorais, submissão das letras à censura).³⁶

do edifício em que estava hospitalizado. Ver CALADO, Carlos, *op. cit.*, capítulo I, p. 15-22.

33 Em entrevista a esta pesquisa, Arnaldo Baptista conta que *Disco Voador* “[...] foi assim mais ou menos como um disco voador, um protótipo de disco”. Entrevista de Arnaldo Baptista à autora, realizada em 16/03/2015, realizada por telefone.

34 Roberto Menescal conta, na citada matéria de *O Estado de S. Paulo* sobre o disco *Lóki?*, da maneira como a Philips via o trabalho de Arnaldo à época. OLIVEIRA, Carlos Eduardo, *op. cit.*

35 Entrevista de Arnaldo Baptista à Marcia T. Dias, *op. cit.*

36 Alguns dados sobre o lançamento: foram feitas duas edições de mil cópias, estando o disco disponível ainda para venda na Loja Baratos Afins no formato LP. Como parte da forma de atuação do produtor fonográfico, o disco não foi distribuído a outros pontos de venda salvo se “sob demanda”. Uma primeira pesquisa revelou a produção de pouco material de mídia sobre o lançamento de *Singin'Alone*. Dois artigos publicados na *Folha de S. Paulo* partem do lançamento desse disco e do relançamento de *Lóki?*, que saiu pela Baratos Afins, para saudar e elogiar Arnaldo Baptista a propósito dos problemas de saúde que enfrentava. Ver LANCELOTTI, Silvio. Mutantes, nome e símbolo de sua eterna juventude. *Folha de S. Paulo*, 04 jul. 1982. (Ilustrada, p. 54) e ALMEIDA, Miguel. Em “Lóki?”, a doce lembrança do mago Arnaldo. *Folha de S. Paulo*, 23 mar. 1983. (Ilustrada, p. 35).

Singin' Alone é composto de 12 faixas que contêm canções, cujas letras são apresentadas em inglês e português³⁷. Tem como base o piano, o instrumento principal tocado pelo artista, mas sobressai também a presença de guitarras e de diferenciado uso da bateria. Trata-se de um álbum de rock em que as canções ganham sua particularidade em colagens que parecem dialogar com a história da música negra americana: gospel, blues, rock and roll e boogie woogie.

SINGIN'ALONE – DISPOSIÇÃO DAS FAIXAS MUSICAIS (LP)

Lado A	Lado B
1- I fell in love one day	1- Sitting on the road side
2- O sol	2- Ciborg
3- Bomba H sobre São Paulo	3- Corta jaca
4- Hoje de manhã eu acordei	4- Coming through the waves of science
5- Jesus came back to earth	5- Young blood
6- The cowboy	6- Train

Abrem o álbum três canções (“I fell in love one day”, “O sol” e “Bomba H sobre São Paulo”) que pautam os temas principais abordados em suas letras, de perspectiva totalmente autobiográfica³⁸. A ideia central pode ser assim sintetizada: depois de experimentar um conjunto de decepções, notadamente as amorosas, tristezas e desilusões — com a pessoa amada, com a humanidade, com a ciência, com a vida na Terra — o artista luta para seguir em frente, se dispõe a isso e sai pelo mundo, em busca de experiências e referências, sem expectativas a não ser aquelas presentes no exato momento seguinte.

A primeira delas, em piano e voz, concentra o tema das perdas sofridas: “[...] I had a best friend, a wife, a house, a group/ My time is running slow down/ And all she has to say is ‘sing your song, boy [...]’”. A segunda, em voz, teclado e efeitos percussivos, mostra uma forma da resistência: “[...] Sol... eu quero ver o nascer do sol”.³⁹

37 Na edição do álbum feita em CD, foi incluída a “Balada do louco”, sucesso dos Mutantes que integra o LP *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets* (Philips, 1972).

38 Por isso me refiro ao sujeito da ação presente nas letras das canções como sendo “o artista”, seguindo inclusive o sentido presente nos comentários que Baptista oferece para as suas canções em texto publicado em seu site. BAPTISTA, Arnaldo Dias. Arnaldo Baptista fala sobre *Singin'Alone*. jun. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/hL7c4G>> Acesso em 30/01/2015.

39 A primeira tiragem do LP trazia encarte com as letras, mas a segunda não. Todas as letras citadas tomam como referência a edição da Baratos Afins. O citado lançamento do álbum em CD, feito em 1995 pela Virgin-EMI, traz encarte com as letras, mas não foram buscadas possíveis diferenças existentes entre as duas edições.

Arnaldo Antunes, em resenha do álbum publicada no site de Baptista, aponta:

Singin' Alone é um disco em que tudo parece querer dizer: estou vivo. Todos os instrumentos tendem a parecer com autonomia, não estão apenas acompanhando, mas comentando, fazendo o seu próprio discurso. Conjugam-se mas continuam íntegros em seus contornos. A forma completamente inusual como a bateria é tocada, por exemplo — às vezes apenas uma peça, o contratempo ou o aro da caixa, de repente surpreendendo com uma virada de tambores, depois saindo, abrindo espaços, impondo dinâmicas que mudam a todo instante as dimensões do som.⁴⁰

A resistência ou a insistência em estar vivo, adquire certa desenvoltura quando as canções narram viagens de toda sorte, as reais e as “sonhadas”, que reforçam o lado contracultural do álbum e surgem em variações de rock/ boogie woogie/ blues, como em “The Cowboy”: “[...]We're spaced out/ rock and rollers/Patrolling the space/With our Harley Davidsons of the Sun/Father of the spirits of all times”. Ou em “Ciborg”: “[...] Me coloco no assento/ De sentir as rodas livres/ Decolando deste chão/ e no vôo submerso/ Emergindo da cidade [...]”.

Mas em “Bomba H sobre São Paulo”, a terceira das três canções acima mencionadas, temos uma medida mais expressiva dessa busca — assolado por uma hecatombe nuclear, o artista chora “de amor pela humanidade”:

[...] Olhei pro céu que brilhante me gritava, que me escondesse
Feri a vista na beleza do fim que nos aproximava
Quando o calor do beijo seu, que procurando o meu
Parecia pedir perdão pelo egoísmo

É... o imenso gozo dos titãs
De aço e cabos de meadas infindáveis
De crianças tristes
Risos que soam depois do fim
E eu nem sei que fim levou o meu
Risos...

Arnaldo Antunes vê um tipo de bom humor quebrando sempre a carga dramática das canções⁴¹. Penso que o que ele chama assim talvez possa ser visto como impossibilidade de encontrar um sentido ou desfecho desejado ou coerente para as situações narradas, prevalecendo o desencanto e, como aponta o próprio Antunes, um sentimento de “solidão profunda”. Em “Train”, pergunta o autor: “Oh, train, don't

40 ANTUNES, Arnaldo. *Arnaldo por Arnaldo*, 1995. Disponível em: <<http://goo.gl/ow9rok>> Acesso em 30/01/2015.

41 Uma ponta de bom humor pode ser vista em outra canção que sintetiza a pauta de *Singin' Alone*: “Jesus come back to Earth”. Em piano e voz, o artista pede: “Jesus, come back to Earth/ And bring us all some peace/ Jesus, come back to Earth/ And smile for us [...]”. O desfecho vem com uma guinada para o boogie woogie em que se agrega o seguinte pedido: “[...] Jesus, bring bring rock and roll [...]”.

be long!/ I am so lonesome. Where is my home?”. Na forma de blues, no entanto, a canção parece menos angustiada do que indicam os seus versos.

O álbum não se distingue pela sofisticação técnica ou pela proposta estético-musical arrojada e sim pelo não lapidado, de mediação discreta, promovendo a comunicação quase que direta. “Aqui tudo soa sofisticado e precário ao mesmo tempo. Sofisticadamente precário. Sem verniz.”, diz Arnaldo Antunes no texto citado. Além da constituição das letras e da dimensão musical propriamente ditas, essas características podem ser apreendidas desde a feitura solitária, em que o artista se encarrega de toda execução e produção musicais, até a opção seguida pelo produtor fonográfico de não proceder a edição do registro que recebeu pronto.

Há uma unidade artística distinta em *Singin’Alone*. Mas seu potencial da obra surge no modo como constrói um caminho para alcançá-lo e, ao mesmo tempo, negá-lo. Apresenta os temas em letra e música, de maneira tensa, angustiada e, em seu ponto alto, promove interferências que o fazem distender, relaxar. Impressiona a maneira como as faixas contemplam, elaboram e reposicionam o mote fundamental proposto pelo álbum. Mesmo com a presença de “Train” fechando o disco, é possível dizer que a sequência das faixas segue a trilha de uma singela distensão. O lado A é programático e o B se incumbem de executar plenamente tal programa, com direito à recuperação de elementos do legado tropicalista com “Corta Jaca”.

Em texto publicado em junho de 2013, Baptista fala sobre o disco:

Quando fiz este LP, o Singin’ Alone, pensei: o que está faltando na minha carreira? Algo que fosse capaz de abranger tudo que alcanço no universo. Então, optei por um tipo de linguagem, de espectros, de pensamentos, de entidades... E todos os lugares onde eu ia, tentava colocar em poesia. Ou seja, a personalidade aparece nesta vida diária, em parte das letras, trechos da minha vida naquela época.

Outro aspecto é que toco tudo neste disco: bateria, contrabaixo, teclado, guitarra... Às vezes coloco uma gaita, pandeiro, caixinha de música — *one man band*.... Em todos os conjuntos que tive até hoje, sempre existiram fatores que eu não concordava: a marca do contrabaixo, muito agudo; o amplificador mal regulado; uma pessoa muito egocêntrica...

Neste disco, portanto, tentei colocar um lado pessoal, não só no alcance da letra e da música, mas também no instrumental e musical, que é importantíssimo. Coloquei o que era de se esperar: o inesperado. Misturo Yes, que é um lado bem clássico, bem contrabaixo, com música caipira, que é um lado bem rural, bem peculiar do País. Algo que abrangesse a mente de todos. [...] ⁴²

A ideia do “one man band” expressa a radicalização da ruptura de laços, a impossibilidade da experiência de criação e realização coletiva da música que tem o isolamento e a solidão como saída. De certa forma, na atividade de Luiz Calanca como produtor fonográfico podemos encontrar um tipo de “one man label”, dado que tem sido desde o início, o único responsável pelas decisões e por toda a linha produtiva dos discos da gravadora. Nessa esfera, seu trabalho abre caminho diferente, porém

⁴² Texto disponível em <<http://goo.gl/WFMDEi>>. Acesso em 30/01/2015.

paralelo ao das grandes companhias; não há ruptura, pois está irremediavelmente ligado a elas, sobretudo na sua condição de lojista.

Por outro lado, as duas condições, a de Baptista e a de Calanca, não seriam factíveis longe do momento em que o desenvolvimento tecnológico transborda o âmbito das grandes empresas e permite ao artista ele mesmo produzir o seu registro fonográfico — elemento central de toda produção independente. Vale lembrar que os Mutantes se destacaram na pesquisa, construção e uso de equipamentos que pudessem potencializar e realçar timbres e qualidades sonoras específicas de sua música (basta citar aqui o chamado quarto mutante, Cláudio Cesar Dias Baptista, que desenvolveu os famosos amplificadores valvulados CCDB, a “guitarra de ouro”, pedais específicos para guitarras, dentre outros inventos)⁴³.

Outro aspecto fundamental da presença dos Mutantes na cena musical brasileira, de Arnaldo Baptista e de toda a primeira floração de discos da gravadora Baratos Afins na década de 80, diz respeito à tardia constituição do rock como segmento da indústria fonográfica (comparada sobretudo aos países centrais) e da maneira como esse segmento caminhou pelas beiradas da cena musical brasileira até esse período. Os Mutantes desfrutaram do *mainstream* quando estiveram ligados à MPB, mas foram progressivamente perdendo seu posto quando enveredaram para o rock mais experimental. A volta do veterano Arnaldo Baptista via lançamento de estreia da independente Baratos Afins desenha uma trajetória significativa, considerando que seu álbum enuncia a farta produção fonográfica da gravadora nesse segmento na década de 80. É como se da “linha evolutiva” do rock brasileiro, a Baratos Afins contasse com um representante de peso para abrir-lhe as portas. O movimento, por um lado, se contrapõe — gerando uma alternativa — e, por outro, se alia às estratégias de consolidação do rock como fator decisivo na ampliação do mercado fonográfico ao público jovem⁴⁴.

Singin' Alone, desde o próprio nome, representa, é emblema da produção da gravadora Baratos Afins, pela forma como foi produzido, por seus laços com a contracultura e pelo depoimento que contém de uma geração que concebeu síntese inédita do rock com a MPB, importantes fontes de inspiração para a gravadora. Na confluência do *mainstream* com o *underground*, trabalhando com tradições musicais renovadas de forma distinta, a gravadora tem se mantido como potencial espaço a ser ocupado por propostas estético-musicais diferenciadas. O álbum, por sua vez, traz um desconcertante depoimento sobre o que restou dos tempos em que as promessas da indústria cultural se encontraram com as experiências artísticas, culturais e pessoais, num jogo de forças que, naquela trilha, se mostrou sem futuro. A artesanania presente em *Singin' Alone* e a forma que dá a tal depoimento mantêm aberta a fresta, aquela em que temos sempre que estar de olho.

43 Ver SANTOS, Daniela Vieira, *op. cit.*

44 Erica Magi analisa o processo de profissionalização dos músicos das bandas de rock no Brasil dos anos 80. Cf. MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo, Alameda, 2013.

SOBRE A AUTORA

MARCIA TOSTA DIAS é professora do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP.

E-mail: marcia.tosta@unifesp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Opera and the long-playing record. *October*, vol. 55, p. 62-66, winter, 1990.
- _____. The form of the phonograph record. *October*, vol. 55, p. 56- 61, winter, 1990.
- ALMEIDA, Miguel. Em “Lóki?”, a doce lembrança do mago Arnaldo. *Folha de S. Paulo*, 23 mar. 1983. (Ilustrada, p. 35) LANCELOTI, Silvio. Mutantes, nome e símbolo de sua eterna juventude. *Folha de S. Paulo*, 04 jul. 1982. (Ilustrada, p. 54) OLIVEIRA, Carlos Eduardo. “Loki?”, de Arnaldo Baptista completa 40 anos. *O Estado de S. Paulo*, 22 jun. 2014. Disponível em <<http://goo.gl/IZI2wL>>. Acesso em 30/01/2015.
- ANTUNES, Arnaldo. *Arnaldo por Arnaldo*, 1995. Disponível em: <<http://goo.gl/ow9rok>> Acesso em 30/01/2015.
- BAPTISTA, Arnaldo Dias. Arnaldo Baptista fala sobre *Singin'Alone*. jun. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/hL7c4G>> Acesso em 30/01/2015
- _____. Entrevista concedida a Marcia Tosta Dias. 16/03/2015, realizada por telefone.
- _____. *Lóki?* PolyGram, 1974. LP.
- _____. *Singin'Alone*. Baratos Afins, 1982. LP.
- _____. *Singin'Alone*. Virgin-EMI, 1995. CD.
- BAPTISTA, Arnaldo Dias. CALANCA, Luiz Carlos. Entrevista concedida a Marcia Tosta Dias. São Roque/SP, 20/jul/2014.
- BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos, 1974-1983: a explosão do rock brasileiro*. São Paulo, Três estrelas, 2014.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 6. ed. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.
- DIAS, Marcia Tosta. *Música gravada no Brasil: o rock dos anos 80 e o catálogo da gravadora independente Baratos Afins*. Caxambu, Anpocs, out. 2014. Disponível em <<http://goo.gl/NY2URh>> Acesso em 30/01/2015.
- _____. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo, Boitempo Editorial, 2008.
- _____. Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada. *Revista Observatório Itaú Cultural: OIC*, n. 13, p. 63-74, set. 2012. DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo, Editora Unesp, 2009.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegria, alegoria*. 4. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

- FENERICK, José A. *Façonha às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo, Annablume, 2007.
- HESMONDHALGH, David. Flexibility, post-Fordism and the music industries. *Media, Culture and Society*, vol. 18, p. 469-488, 1996.
- _____. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular genre. *Cultural Studies*, vol. 13, n. 1, p. 34-61, 1999.
- LEE, Stephen. Reexamining the concept of the “independent” record company: the case of Wax Trax! Records. *Popular Music*, vol. 14, n.1, p. 13-31, 1995.
- LOPES, Paul. Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, vol. 57, n. 1, p. 56-71, 1992.
- MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo, Alameda, 2013.
- MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco: o LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística *Revista Piauí*, n.89, p. 36-41, fev. 2014.
- MELO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003.
- MUTANTES. *A divina comédia ou Ando meio desligado*. Polydor, 1970. LP.
- _____. *Mutante*. Polydor, 1969. LP.
- _____. *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets*. Philips, 1972. LP.
- _____. *Os Mutantes*. Polydor, 1968. LP.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.
- PETERSON, Richard & BERGER, David. Cycles in Symbol Production: the case of “popular music”. *American Sociological Review*, vol. 40, p. 158-173, abr. 1975.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.
- SANTOS, Daniela Vieira. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- STROUD, Sean. The defence of tradition in brazilian popular music. Aldershot — Hampshire, Ashgate, 2008.
- TREECE, David. Guns and roses: Brazil’s music of popular protest, 1958-68. In: _____. *Brazilian Jive: from samba to bossa and rap*. Londres, Reaktion Books, 2013, p. 113-158.
- VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira — 1965/1999. *Art-Cultura*, vol. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso

[*The Formalization of defeat: about “Eles” and “A Voz do Morto”, by Caetano Veloso*

Daniela Vieira dos Santos¹

RESUMO Mediante o exame de duas canções de Caetano Veloso de fins da década de 1960 — “Eles” (1968) e “A voz do morto” (1968) —, pretendo compreender como elas revelam o luto aos preceitos caros à esquerda e à política cultural vinculada ao nacional-popular. Por fim, na descrição da crítica de Roberto Schwarz ao tropicalismo e a Caetano Veloso, demonstro como as questões percebidas pelo crítico dialético — por meio da análise do livro de memórias de Caetano Veloso — já estavam expressas no cancionário do artista em fins dos anos 1960 • **PALAVRAS-CHAVE** Caetano Veloso, luto, nacional-popular, internacional-popular. • **ABSTRACT** By examining

two songs by Caetano Veloso in the end of the 1960s, “Eles” (1968) and “A voz do morto” (1968), I intend to understand how these songs express the mourning of relevant precepts of the left wing and the cultural policy linked to the national popular. Finally, in describing the criticism of Roberto Schwarz toward the tropicalismo and Caetano Veloso, I aim for demonstrating how the issues highlighted by him - through the analysis of the memoir of Veloso - were already expressed in the songs of Caetano in the late 1960s • **KEYWORDS** Caetano Veloso, mourning, national-popular, international-popular.

Recebido em 23 de março de 2015

Aprovado em 26 de maio de 2015

SANTOS, DANIELA VIEIRA. *A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 56-81, ago. 2015.
DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p56-81>

¹ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

DO LUTO COM A POLÍTICA CULTURAL NACIONAL-POPULAR

Caetano Veloso, um compositor que dispensa apresentações. Como se sabe, a sua incursão no cenário da MPB, sobretudo, devido ao tropicalismo, contribuiu para inflar ainda mais os debates nesse campo¹. Sempre polêmico, as suas canções seguem como referência ao entendimento de aspectos do Brasil e da cultura política brasileira. Em particular, considero o cancionário de Veloso como chave para a compreensão das mudanças ideológicas ocorridas no pós-1964.

Assim, minha análise sugere que grande parte da produção artística do compositor sintetiza-se pelo conceito freudiano de *luto*². Em outras palavras, sigo como pressuposto que o sentido social da MPB dos anos 1960 esteve na representação de diversificados projetos nacionais à esquerda que, por sua vez, vinculavam-se às políticas culturais nacionais-populares³. A inserção de Caetano no campo da MPB, ou melhor, as suas canções, formalizam o *luto* com a experiência político-cultural à esquerda que se formara em fins da década de 1950.

1 Sobre o assunto, cf. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2001.

2 Como demonstrarei no decorrer do texto, o conceito de luto tal como expresso por Freud condensa em boa medida aspectos fundamentais da matéria história cantada de Caetano Veloso. Segundo o psicanalista alemão, ao contrário da melancolia, o luto não apresenta um estado patológico, pois será superado. Dada a perda do objeto ou coisa amada, a libido se desvincula desse objeto, “[...] as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido”, dando liberdade e desinibição ao ego. A perda do luto é reconhecível, enquanto na melancolia não se tem consciência do que “realmente morreu” a partir da sua perda. FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo, Cosac Naify, 2011, p.49.

3 É claro que tais associações entre a esquerda e a cultura nacional-popular não foram diretas e isentas de contradições tal como pode sugerir a frase acima. Ainda que essa discussão mereça cuidado, para os limites desse texto buscarei apenas sublinhar a relação da chamada MPB com as diversificadas propostas nacionais populares, a fim de expressar o luto formalizado nas canções de Caetano Veloso com relação à esquerda. Outro ponto a destacar é que o conceito de luto, ainda que emprestado da psicanálise, é utilizado dentro de uma perspectiva sociologia, realiza-se a mediação da análise clínica para a análise social.

Em busca de novas maneiras de intervenção artística, as canções de Caetano, de certo modo, condensam aspectos da derrota política da esquerda pós-golpe civil-militar. Para Veloso, a canção empenhada da sua geração era “panfletária” e tinha uma crença tola “na força dos ideais de justiça social transformados em *slogans* nas letras das músicas e em motivação de programas de atuação”⁴. Vale a pena o longo trecho citado, o qual traz elementos para o acréscimo dessa argumentação.

Em 1971, na fase final de meu exílio londrino, vim ao Brasil a pedido de João Gilberto para gravar com ele e Gal Costa um programa especial para a televisão. Numa conversa depois da gravação, João me disse mais ou menos o seguinte [...]: “Caitas, você enfrentou tanto sofrimento. Com vocês foi tudo assim de uma vez só. Que horror!... Eu sei o que é isso. Comigo, Caitas, foi a mesma coisa. Você pensa que não é a mesma coisa? Só que comigo foi aos pouquinhos, essa prisão, esse exílio, essa violência, todo dia, todo dia”. A atmosfera bem-pensante que encontrei nos ambientes de música popular em 1966, quando cheguei ao Rio, decididamente não fazia jus ao que está contido nessa confissão. Essa atmosfera insinuava que os grandes talentos jovens se resguardassem, dissessem o que era certo dizer e fizessem o que era certo fazer. Não é assim que se faz um Noel Rosa, não é assim que se faz um Dorival, que se faz um Wilson Batista. E certamente não é assim que se faz um João Gilberto, não é assim que se faz um Tom Jobim. [...] Os tropicalistas em que nos tornamos são da linhagem daqueles que consideram tolo o otimismo dos que pensam poder encomendar à História salvação do mundo. [...] Víamos antes o risco de que aqueles artistas e suas obras fossem reduzidos à ideologia difusa que eles criam servir. [...] Encorajávamo-nos a fazer o que afinal fizemos, mais para revelar dimensões insuspeitadas na beleza de suas produções do que para negar-lhes o valor, Mas essas revelações nos aproximavam ora do sentimentalismo real e hipócrita dos puteiros, ora da voz bruta das lavadeiras da tradição, ora do comercialismo de Roberto Carlos e do significado da música na TV, ora do homossexualismo de Assis Valente, ora da mera macaqueação dos americanos etc. *Enfim, muitas identificações* não aceitáveis para eles [...], e não é por outra razão que muitas vezes eles [...] vieram a aparecer como objetos de colagens tropicalistas [...].⁵

As suas memórias sobre este período e, especialmente, sobre a referência nacional-popular na música brasileira enveredam-se sempre para uma posição de crítica. Em *Verdade Tropical*⁶ e na discografia apresentada em sua página da internet⁷, Caetano não leva em conta o seu primeiro compacto de 1965 gravado pela RCA com as canções “Cavaleiro” e “Samba em Paz”. Esse dado é interessante para pensarmos na estratégia de escamotear aspectos da trajetória do artista e naturalizar a ideia de que Veloso sempre esteve alheio ou foi crítico da esquerda brasileira bem como das manifestações culturais à esquerda. Mesmo que elas tenham sido referências

4 VELOSO, Caetano. Diferentemente dos Americanos do norte. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p.42-73.

5 *Idem*, p. 47-48 (grifos meus).

6 VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

7 Cf. *DISCOGRAFIA*. Disponível em <<http://goo.gl/N3GcXU>>. Acesso em: 22 out. 2014.

tímidas ou conflituosas ao cancionista, o projeto estético de Caetano para a música popular brasileira não se desenvolveria sem um primeiro contato e/ou incorporação dos projetos nacionais-populares.

Ao se inserir na cena musical da MPB, esse campo não apresentava tantas disputas e tensões entre os músicos, condição que em breve se modifica. Grande parte dos artistas ligados a essa *instituição sociocultural*⁸ estava vinculada a uma perspectiva de inovação musical conciliada à ideia de mudança da sociedade. As disputas no âmbito dos festivais ocorriam, mas as rixas ideológicas começaram a aparecer a partir de 1966 e, sobretudo, em 1967. A percepção da época sobre o assunto colocava na mesma linha Chico Buarque, Gilberto Gil, Capinam, Caetano Veloso, Nara Leão, Edu Lobo, dentre outros, como a “nova geração do samba”. A imprensa parecia buscar certa continuidade entre esses compositores e a chamada “velha geração”, com a diferença de que os “novos” artistas estavam em busca das raízes folclóricas e populares. Nesse contexto, Caetano e Gil representavam o resgate “folclórico” da Bahia, segundo sugere Flávio Eduardo de Macedo Regis:

O folclore baiano é possivelmente de todo o Brasil o mais rico em sugestões [...], levado a cabo [...] pelos jovens baianos que obteve no seu estilo um diálogo com a arte popular que poucas vezes tem havido de forma tão intensa na cultura popular brasileira. [...] Existem composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil que são transcrições quase literais de uma ou outra cantiga de rua, enriquecidas por uma harmonia mais erudita ou uma complementação pessoal [...].⁹

Essa citação alude aos projetos de Mário de Andrade e Villa Lobos que, grosso modo, investiram em composições eruditas através do material folclórico, popular e rural¹⁰. Mas de acordo com as observações de Macedo Regis, Caetano e Gil buscaram esse material popular num cenário urbano. No texto *A nova escola do samba*, para citar outro exemplo da época, sugere-se a mudança temática da bossa nova, pois os novos compositores inspiravam-se por questões como “liberdade, amor e coisas da vida”, não obstante falavam de “seca, miséria e nordeste”. Na plêiade de artistas envolvidos, a inserção de Caetano, devido à origem baiana, foi alçada como representativa da figura do homem nordestino em São Paulo. Nos termos do jornalista Narciso Kalili: “Quando Gilberto Gil terminou de falar, Caetano Veloso que permanecera cabisbaixo, levantou o rosto. É um moço magro, calmo, de rosto fino, e mãos compridas. O cabelo

8 Entendo a MPB como uma instituição sociocultural, tal como nos esclarece Marcos Napolitano. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo..., op. cit.*

9 REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. A nova geração do Samba. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.7, p. 370, mai. 1966.

10 A propósito dos projetos musicais de Mário de Andrade e Villa Lobos, conferir: NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998; WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira (música)*. São Paulo, Brasiliense, 2004; ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a música Brasileira*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2006.

longo é preto como os olhos. [...] Caetano tem introspecção, tranquilidade e tristeza”¹¹. Segundo relatou Caetano para o jornalista,

[...] Preocupado com as coisas que Tom, Vinícius e João Gilberto formularam, resolvi usar seus métodos na pesquisa de nossas raízes folclóricas. Daí em diante mudei pouco, pois já havia abandonado a preocupação formal da bossa nova, e queria fazer música brasileira, mesmo sem as pesquisas de harmonia e de forma poética [...].¹²

É notável essa menção do compositor sobre o interesse pelas “raízes folclóricas”, assim como o possível “abandono” da bossa nova. Contudo, é importante ressaltar o quanto as memórias retratadas no livro *Verdade Tropical*¹³ são divergentes do testemunho concedido ao jornalista em 1966, especialmente, no que se refere aos “métodos” de “pesquisa de nossas raízes folclóricas”. A tese que permeia todo o seu livro baseia-se na tentativa de costurar os caminhos que o levaram à ideia da necessidade de resgatar a linha evolutiva da música popular brasileira, a qual começa com Caymmi, afirma-se com João Gilberto e se concretiza com ele próprio. Se, por um lado, a demonstração de incômodo e a necessidade de dar um passo à frente, de estar na vanguarda da produção e do pensamento da música popular é central no livro, por outro, escamoteia a sua ligação ao típico “espírito da época”, ao nacional-popular. Da mesma forma que os chamados “puristas” da música popular renegavam qualquer referência internacional em suas canções, Caetano parece fazer o mesmo com relação a sua parca produção nacional-popular. Nesse sentido, acentua: “saudávamos o surgimento do CPC da UNE — embora o que fazíamos fosse radicalmente diferente do que se propunha ali — e amávamos a entrada dos temas sociais nas letras de música, sobretudo o que fazia Vinícius de Moraes com Carlos Lyra”¹⁴. Essa afirmação suscita ao leitor que o projeto tropicalista de Caetano sempre esteve presente; assim, tal projeto se naturaliza visto que uma parte de sua história é mascarada. Mesmo sendo um livro de memórias — e, por isso, deve ser utilizado pelo pesquisador com cautela —, *Verdade Tropical* é válido para uma possível contraposição entre as interpretações posteriores apresentadas pelo compositor, com as declarações feitas ainda nos anos 1960 e 1970, mas, especialmente, com as análises das suas canções.

Voltando à relação de Caetano com o nacional-popular, Marcelo Ridenti apresenta uma interpretação interessante sobre o compositor. Para o sociólogo, as suas críticas ao nacional-popular não ocasionaram uma ruptura com o nacionalismo, mas seria uma das suas variantes: “a preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo”¹⁵. A fim de caracterizar sociologicamente as posturas políticas e culturais de Caetano e dos tropicalistas, Ridenti propõe a metáfora de um pêndulo “a oscilar contraditoriamente

11 KALILI, Narciso. A nova escola do samba. *Realidade*, p. 121, abr. de 1966.

12 VELOSO, Caetano *apud* KALILI, Narciso, *op. cit.*

13 VELOSO, Caetano. *Verdade...*, *op. cit.*

14 VELOSO, Caetano. *Verdade...*, *op. cit.*, p. 288.

15 RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 2000, p.277-285.

no plano cultural e no político” entre o nacional e o internacional. Em fins da década de 1960, o classifica como *pêndulo radical*, ao passo que, nos anos 1970 e 1980, prevalece o *pêndulo integrador* no período de “redemocratização da sociedade brasileira”, desaparecendo “a utopia tropicalista de romper com as estruturas, latente nos anos 60”¹⁶. A hipótese do autor é a de que o tropicalismo (e interpreto isso como a empreitada de Caetano dentro do movimento) carrega as marcas da formação político-cultural dos anos 1950 e 1960 e não foi uma ruptura radical com o romantismo revolucionário da época, ainda que desenvolvida por outros caminhos.

Caetano não recusa a tradição musical brasileira, mas seleciona parte dela para compor o seu projeto estético; suas referências musicais brasileiras antes de João Gilberto estiveram ligadas às canções de rádio das décadas de 1930 e 1940, materiais sonoros importantes aos seus projetos, visto que, posteriormente, trouxe à tona compositores *apagados* da “escuta ideológica” dos anos 1960, como Vicente Celestino¹⁷. Mas, com a consolidação tropicalista, talvez não se possa falar em continuidade, mesmo que diferenciada, com o ideal romântico revolucionário. O tropicalismo, mesmo que utópico (e certamente não teria se desenvolvido fora da cultura política dos anos 1950 e 1960), aponta para o ideário *internacional-popular*, na medida em que a problemática sobre o Brasil e o nacional adquire outro sentido. Na minha hipótese, esse movimento revelou os primeiros passos para a consolidação de uma “cultura internacional-popular” na qual a instância de uma identidade nacional se perde em benefício de uma “memória coletiva internacional-popular”, cuja permanência na sociedade de consumo ocorre pelas “referências culturais mundializadas”. Os símbolos de identidade passam a ser guiados pela instância mercadológica, misturando “memória nacional e consumo”¹⁸. Assim, a produção musical de Veloso coloca um ponto de inflexão no processo histórico da cultura brasileira baseada no nacional-popular¹⁹, embora isso não exclua a possibilidade de um projeto estético ao Brasil, nem o desejo de superar — a sua maneira — os nossos *males de origem*.

Combinado a esse projeto, há em Caetano uma perspectiva distinta à da esquerda

16 *Idem*, p. 283-291.

17 Esse termo — escuta ideológica — é utilizado pelo historiador Arnaldo Contier para explicar como a escuta musical permeia-se por questões de cunho ideológico e como essa escuta é modificada pela sociedade, podendo se transformar com as mudanças do momento sócio histórico. Cf. CONTIER, Arnaldo. Música no Brasil: história e interdisciplinariedade — algumas interpretações. *História em debate*. Anais do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, p. 151-189, 1991.

18 Cf. ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2000, p. 117-126.

19 Num ponto de vista distinto ao que afirmo no texto, segundo Rita Morelli, a perspectiva de construir uma nação moderna e democrática no Brasil manteve-se até o início da década de 1980, onde ainda havia “a influência de uma conjuntura política de exceção” sobre a produção musical popular brasileira. O Brock dos anos 1980 — cujos integrantes eram em geral da classe média urbana e, portanto, tiveram acesso à MPB — assimilou a tradição política nacional, ainda que residualmente, e resgatou a “tradição poética e política da MPB, engajando-se no processo de construção da nação”. No entanto, o Brock retoma essa tradição para torná-la massiva, “para ampliar o circuito de sua circulação e de seu consumo, ao mesmo tempo em que a mobilização política também se tornava massiva, com o acirramento das campanhas pela redemocratização do país”. Para maiores detalhes sobre os argumentos desenvolvidos pela autora ver: MORELLI, Rita. O campo

quanto aos problemas fundamentais do “mundo”. Em resumo, a problemática das classes sociais, fundamental ao marxismo, dilui-se, enquanto a aposta nas chamadas identidades, problemas do indivíduo, a questão com o corpo, dentre outras bandeiras caras à chamada pós-modernidade, aumentam. Segundo Guilherme Wisnik, a leitura que o artista faz do mundo não se baseia em análises “político-econômicas das estruturas sociais [...] mas por uma estética das relações humanas, cujo motor é essencialmente erótico”²⁰. A afirmação do autor apresenta correspondência com a declaração de Caetano citada no começo do artigo. Mas a pergunta é: como pensar em superação da miséria sem levar em conta a concentração de riqueza? E como superar de fato essa miséria no interior de um modo de produção que perpetua a concentração de capital como condição da sua própria existência?

Um possível caminho para problematizar e compreender a trajetória artística do cancionista em conjunto com a sua matéria cantada, encontra-se no já citado conceito freudiano de *luto*, bem como na ideia de um *projeto aberto, dadivoso*. Tais concepções, combinadas com a ideia de *pêndulo* colocada por Ridenti²¹, me levam a pensar que o *projeto aberto* de Veloso pende mais ao liberalismo — no seu fundamento de liberdade individual — do que aos ideais coletivos de mudança estrutural da sociedade brasileira.

Sem desconsiderar a “abertura” musical do tropicalismo, cujos estilhaços deixaram marcas e modificações relevantes para a MPB, suponho que o projeto estético de Caetano, em sua inexorável contradição, transformou a maneira de fazer canção no Brasil, contudo, deu margem para legitimar a reificação da cultura no capitalismo tardio. Na intenção de um “projeto transformador”, o tropicalismo abriu brechas para projetos onde tudo seria possível, as mais disparatadas combinações que, de maneira geral, corriam o risco de retirar a historicidade e as especificidades da obra, quando, por exemplo, tais combinações se transformam em pastiche²². Esse empreendimento é relevante para a produção cultural pós-moderna que, dentre outros aspectos, não aspira “a nenhuma representação unificada do mundo”, nem o retrata “como uma totalidade cheia de conexões e diferenciações, em vez de fragmentos em perpétua mudança”. Diante disso, “como poderíamos aspirar a agir coerentemente diante do mundo?”²³.

Feitas tais considerações, veremos, como na forma canção, por meio da análise de “Eles” e “A voz do morto”, o *projeto dadivoso* e a proclamação do *luto* à política cultural nacional-popular se materializam. Será notável como o lugar social das canções analisadas condensam perspectivas dissonantes para os ideários da esquerda.

da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *Revista ArtCultura*, vol. 10, n. 16, p. 83-97, 2008.

20 WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo, Publifolha, 2005, p.91.

21 RIDENTI, Marcelo. *Em busca..., op. cit.*

22 Para a diferenciação entre pastiche e paródia ver: JAMESON, Fredric. Pós Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

23 HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2004, p. 55. Com as devidas proporções utilizo a análise de David Harvey sobre as obras pós-modernistas para expressar, grosso modo, as contradições abertas pela estética tropicalista, ainda que o autor não faça alusão ao movimento brasileiro.

“ESTÁ SEMPRE À ESQUERDA A PORTA DO BANHEIRO”

Na canção “Eles” — presente no primeiro LP solo do compositor, *Caetano Veloso* (1968) —, numa primeira audição, quando analisada do ponto de vista do tema, percebem-se as combinações *non-senses* que orientam o aspecto satírico e irônico da canção.

Augusto de Campos, o primeiro a resenhar o disco de Veloso, o vislumbra como uma “obra aberta” ao experimentalismo e às inovações, em contraposição a outros “jovens” filiados à “Tradicional Família Musical” (TFM), como denominou o poeta concretista. No texto “Viva a Bahia-ia-ia” ele criticou parte das interpretações legadas para a memória musical sobre a MPB, afirmando o empreendimento tropicalista como sinônimo de vanguarda. Nessa medida, coloca Caetano como o expoente da continuidade da linha evolutiva da música popular brasileira, retoma o debate das referências de Mário de Andrade *versus* Oswald, e inflama o estereótipo “passadista” de Chico Buarque com relação ao “virtuosismo” musical de Caetano. Ainda de acordo com a apreciação de Campos, o LP de Veloso “[...] lhe permite transitar da interpretação *cool* a João Gilberto, para [...] jovem-guarda; das inflexões de cantador nordestino para as dos intérpretes típicos de ritmos hispano-americanos, incorporando [...] as ‘imitações’ líricas ou irônicas de cantores da velha guarda”²⁴. Campos se detém sobre as doze músicas que compõem o álbum de Veloso: “Tropicália”, “Clarice”, “No dia em que eu vim me embora”, “Alegria, Alegria”, “Onde andarás”, “Anúnciação”, “Superbacana”, “Paisagem útil”, “Clara”, “Soy loco por ti, América”, “Ave maria”, “Eles”. Essa última canção, composta em parceria com Gilberto Gil, passou despercebida por grande parte da crítica, atenta para “Alegria, Alegria” e “Tropicália”. A sua única análise esteve, igualmente, sob a ótica de Augusto de Campos no texto já citado. Para o concretista, “Eles”, à maneira de “Domingo no Parque”, combina a capoeira “[a]os instrumentos elétricos, o berimbau aos beatniks”. O tema da música propõe “contundentes sátiras à burguesia, seus códigos de moral e seus preceitos de bem viver [...]”²⁵. Contudo, além dessas características levantadas por Augusto de Campos, a canção “Eles” contesta e provoca o lugar social ocupado pela esquerda em meados de 1968, por isso, não representa apenas uma crítica à burguesia, tema presente em “Panis et circenses” (1968), mas associa setores da esquerda à burguesia, além de criticar a temática do “dia que virá”²⁶. Segue a letra:

24 CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1968, p. 159-160.

25 *Idem*, p. 157.

26 A temática do “dia que virá” foi recorrente em várias canções de protesto. Na análise crítica e pioneira de Galvão, o “dia que virá” coloca-se como “seres imaginários” cuja finalidade seria liberar o compromisso do ouvinte com o processo histórico. A canção, em igual medida, “outro ser imaginário componente da mitologia da MMPB”, representaria o mesmo ponto de fuga para a falta de mobilidade das canções de protesto. Consultar: GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: _____. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 93-119. Ver também: CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lira: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, vol.18, n. 35, p. 13-52, 1998.

Em volta da mesa
Longe do quintal
A vida começa
No ponto final
Eles têm certeza
Do bem e do mal
Falam com franqueza
Do bem e do mal
Creem na existência do bem e do mal
O florão da América
O bem e o mal
Só dizem o que dizem
O bem e o mal
Alegres ou tristes
São todos felizes durante o Natal
O bem e o mal
Têm medo da maçã
A sombra do arvoredor
O dia de amanhã
Eis que eles sabem o dia de amanhã
Eles sempre falam num dia de amanhã
Eles têm cuidado com o dia de amanhã
Eles cantam os hinos no dia de amanhã
Eles tomam bonde no dia de amanhã
Eles amam os filhos no dia de amanhã
Tomam táxi no dia de amanhã
É que eles têm medo do dia de amanhã
Eles aconselham o dia de amanhã
Eles desde já querem ter guardado
Todo o seu passado no dia de amanhã
Não preferem São Paulo, nem o Rio de Janeiro
Apenas têm medo de morrer sem dinheiro
Eles choram sábados pelo ano inteiro
E há só um galo em cada galinheiro
E mais vale aquele que acorda cedo
E farinha pouca, meu pirão primeiro
E na mesma boca senti o mesmo beijo
E não há amor como o primeiro amor
Como primeiro amor
Que é puro e verdadeiro
E não há segredo
E a vida é assim mesmo
E pior a emenda que o soneto
Está sempre à esquerda a porta do banheiro
E certa gente se conhece no cheiro

Em volta da mesa
Longe da maçã
Durante o Natal
Eles guardam dinheiro

Do ponto de vista musical, a canção incorpora as variadas referências estéticas singulares do tropicalismo. “Eles” apresenta uma longa narrativa, combinando a guitarra com a cítara e a tabla, dois instrumentos indianos. Vale lembrar que a introdução de instrumentos indianos na música pop ocidental foi feita pelo Beatle George Harrison. Mas além da referência da banda inglesa, a canção mescla a sonoridade ocidental com a instrumentação do oriente, manifestando a incorporação de procedimentos da contracultura e da cultura internacional-popular. Todavia, a filiação ao internacional-popular não exclui os elementos da cultura nacional, fortemente imiscuídos com os outros referenciais. A instrumentação concilia a cítara com o coco e a entonação do cantor permite relacionar a canção com as rimas da literatura de cordel, imprimindo no seu canto o que Tatit compreende como *figurativização*, dado o evidente aspecto de canto-falado, de oralidade²⁷.

A forma estética inicia-se com o brevíssimo solo da guitarra que denota certa suspense de algo que estaria por vir. Após um sutil ruído, a instrumentação do solo ganha uma sonoridade indiana com a entrada da percussão feita através da tabla, na qual também se nota o uso da cítara e da guitarra, que logo vai perdendo a intensidade, como se a canção estivesse terminando. Não obstante, o andamento se acelera e a música muda de clima, seguindo numa levada pop (com o uso da guitarra distorcida e do contrabaixo), em conjunto com a sonoridade da cítara, do ritmo do coco, e com o uso de chocalhos, além das constantes intervenções do órgão elétrico que realiza os ruídos, provavelmente tocado por Arnaldo Baptista. Após essa mudança rítmica, o narrador entoia os primeiros versos da canção. Ao término de cada estrofe, o diálogo da guitarra com o aumento desproporcional do órgão imprime perceptível sensação de suspense e tensão, alusivo ao contexto sócio-histórico da época. Ao término dos versos “Alegres ou tristes/ São todos felizes durante o Natal”, o deboche apresenta-se tanto pelas intervenções mais vigorosas dos instrumentos elétricos, com primazia para o som do órgão, quanto pela dicção do narrador, cuja escuta atenta demonstra como a sua entonação realiza-se com riso, deboche, dado o aumento da tessitura melódica ao cantar a palavra natal. Além disso, escuta-se o intenso solo da guitarra.

A canção segue nessa levada pop, em que a referência psicodélica é notável, porém, isso não retira o aspecto “regional” da menção aos ritmos nordestinos. Após a primeira alusão ao “dia de amanhã”, a guitarra ganha relevo e, novamente, o órgão insinua suspense e tensão. Ouve-se a colagem de algo que está passando, indo embora, ou seja, que não faz mais sentido, após os versos “Eles sempre falam num dia de amanhã”. Em geral, após todas as citações ao “dia de amanhã” dessa primeira parte da canção, percebe-se alguma colagem e/ou a distorção da guitarra que não passa

27 O conceito de figurativização pode ser consultado em: TATIT, Luiz. *O cancionista*: composições de canções no Brasil. São Paulo, Edusp, 2002.

despercebida ao ouvinte. Embora todo o sentido da canção se oriente pelo *luto* com relação aos projetos progressistas da MPB, ou seja, os diversificados projetos orientados pelo nacional-popular, nessas passagens a expressão do *luto* torna-se mais evidente.

Para demonstrar o quanto “Eles” não fazem parte das classes populares que, dentre outras características, utilizam transporte público, ocorre uma pausa na palavra táxi, antes de dar prosseguimento ao resto da frase; é como se houvesse uma vírgula: “Tomam táxi, no dia de amanhã”. Percebe-se, a partir daí, o aumento da tessitura vocal do narrador que novamente sofre um *break* nesse verso: “Eles desde já querem ter guardado todo o seu passado no dia de amanhã”. Especialmente nessa última frase, a sua tessitura vocal ganha relevo no início do verso, em contraposição com o fim, destacando as palavras “no dia de amanhã”.

Presencia-se pontualmente nesse trecho a presença da viola: “Eles aconselham o dia de amanhã”. Caetano utiliza-se de um dos instrumentos comuns às canções de protesto para poder fazer a crítica dessas músicas, ou melhor, da representação político-ideológica a ela associada. Na sequência, ganha leve destaque o ritmo nordestino que em breve se mistura com outro solo psicodélico. A síntese sonora da combinação da guitarra com a viola é representativa do projeto tropicalista, simbolizando a união de um instrumento musical bastante utilizado nos ritmos musicais brasileiros com a guitarra, que, na época, era vista como referência do “imperialismo norte-americano”. Indo além no argumento, essa síntese vislumbra o projeto utópico do tropicalismo de colocar na mesma dimensão o arcaico, o regional, com o moderno (o Brasil com os países centrais), como se as forças pudessem ser equilibradas. Contudo, ocorre uma reunião desarmônica entre os instrumentos, com visível notabilidade à guitarra.

A música inteira segue nessa toada, combinando o “regional” com os elementos “internacionais” e utilizando a viola para criticar aqueles músicos que se furtam de experimentarem instrumentos elétricos em suas canções, além de indicar fortemente a crítica ao dia que virá. Em dois dos últimos versos, “Está sempre à esquerda a porta do banheiro/E certa gente se conhece no cheiro”, a matéria histórica cantada indica quem são “Eles”. Em confronto com o projeto da esquerda, a canção demonstra com picardia o quanto, para o narrador, esse setor além de integrar a burguesia, ou uma parcela da classe média intelectualizada, coloca-se como os esclarecidos do que seria bom ou não. O modo de vida dessa classe enuncia-se pelas seguintes atitudes: tomar táxi, preocupação familiar e com dinheiro, o uso do espaço social da sala de jantar em detrimento do quintal, dentre outros exemplos que a canção enseja. Especificamente à MPB, fica clara a crítica em afirmar a convicção esperançosa com o futuro, além do caráter dicotômico (bem ou mal) com as questões que estavam em voga na época.

Antes de terminar a canção Caetano profere a frase: “Os Mutantes são demais”, visto que foi a banda quem realizou o acompanhamento musical. Essa declaração não apenas configura uma homenagem para a performance musical dos Mutantes, não exalta apenas o experimentalismo dos Mutantes, mas também, levando-se em conta que o grupo era menosprezado pela MPB e, ao contrário de Veloso, não tinha um projeto estético político consciente de intervenção nesse campo²⁸, à posição

28 Para uma análise específica sobre os Mutantes cf. SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí*:

contracultural e desbundada que caracterizou a banda, atitude que reitera a afronta da canção com os pressupostos da MPB.

Dessa ordem de questões, “Eles” ridiculariza e ataca o projeto da esquerda vinculado também a parte dos artistas da MPB e, de saída, declara guerra a esse projeto, interpretação desvelada com o solo inicial da canção. Na chave do *luto* e por meio de um *projeto aberto, dadivoso*, a canção se realiza pelo deboche à esquerda “derrotada” e às canções engajadas e, de certa maneira, não se distancia do vislumbre com a nova situação sócio-histórica que, de modo geral, colocava em descrédito os pressupostos marxistas. “Eles” posiciona-se de modo combativo às intervenções da esquerda dos anos 1960, críticas que se tornaram hegemônicas no Brasil a partir da década de 1980. O tema é uma afronta irônica, enquanto a melodia e a harmonia, em conjunto com os arranjos, revelam as possibilidades da “abertura musical” para o campo da música popular brasileira. “Eles” encapsula o *luto* de um país que acreditava no “dia de amanhã”, demonstrando as contradições de setores da esquerda guiados pela chave do nacional-popular e pela utopia do futuro promissor. Nessa mesma certeza orienta-se o lugar social e ideológico de várias canções de Caetano de fins da década de 1960, como “Saudosismo” e “A voz do morto”, além de canções emblemáticas da década de 1970 em que se percebe não apenas a reiteração do *luto* com os projetos estético-ideológicos da MPB, mas também a afirmação de uma nova estética (política).

“ELES QUEREM SALVAR AS GLÓRIAS NACIONAIS, AS GLÓRIAS NACIONAIS, COITADOS”!

Na mesma direção de “Eles” encontra-se a canção “A voz do morto” — presente no CD *Cinema Olympia* (2006), em *Zii Zie: MTV ao vivo* (2011) e na trilha sonora do filme *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012). Mas a primeira versão dessa música compõe o disco de Caetano gravado na boate Sucata junto com os Mutantes, *Caetano Veloso e os Mutantes ao vivo* (1968), fonograma que utilizo para essa análise. Ela foi composta a pedido de Aracy de Almeida para a I Bienal do Samba naquele ano, idealizada pela TV Record, e saiu no compacto simples da cantora, intitulado *Bienal do Samba* (1968). Caetano tentou se inscrever nesse festival, mas foi impedido de participar com a justificativa de que não era sambista e que iria “esculhambar” com o certame. Já Aracy de Almeida inscreveu um samba que foi desclassificado²⁹. Diante disso, nasceu a ideia de fazer uma música provocativa à Bienal do Samba. Segundo relatou Caetano:

Assim como “Baby” me foi sugerida por Bethânia, “A Voz do Morto” me foi ditada pela Aracy de Almeida. Ela estava em São Paulo para fazer a Bienal do Samba, que era um festival só de sambas, e estava muito irritada com a ideologia em torno daquilo. Ela veio falar comigo: “Pô, me tratar como glória nacional pensando que vão me salvar? Puta que o pariu, salvar o caralho! Estão pensando que vão salvar o samba na televisão?”

a trajetória dos Mutantes. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2010.

29 Essas informações estão disponíveis no blog *Overmundo*, na matéria chamada QUANDO o morto atrapalha. Disponível em: <<http://goo.gl/OQu8nI>>. Acesso em 21 jul. 2014.

Salvar o caralho! Quero que você faça um samba porque você que é o verdadeiro Noel, porque você é violento, você é novo!” Era assim que ela falava para mim: “Eu já estou por aqui, de saco cheio” — e ela pegava, como se tivesse saco mesmo —; “Eu estou de saco cheio desse negócio de Noel Rosa, ter que arrastar esse morto pelo resto da vida. Quando eu canto é a voz desse morto! E ninguém me engana com essa porra não, de festival do samba. Faça uma música da pesada para eu gravar, esculhambando essa porra toda!” Ela me ditou o samba! Fiz essa música, ela adorou e gravou.³⁰

Do pedido de Aracy, surgiu essa canção que igualmente formaliza o *luto* com relação aos ideais de esquerda e às políticas culturais nacionais-populares ligadas a eles. “A voz do morto” reavalia a tradição da música popular brasileira, especialmente a tradição do samba, propondo outro tipo de canção ao país. Na linha do tropicalismo, a canção realiza uma paródia ao consagrado samba de Zé Ketí, “A voz do morro” (1955)³¹. Esse samba foi interpretado pela primeira vez por Jorge Goulart, com arranjos de Radamés Gnatalli, e integrou a trilha sonora do filme *Rio 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos. Ademais, foi gravado por vários nomes da música popular brasileira, dentre eles Elis Regina e Luiz Melodia. Ao contrário da legitimidade dada ao samba de Zé Ketí, “A voz do morto” foi censurada, sendo uma canção bastante desconhecida no cancionário de Caetano Veloso. De todo modo, ela traz elementos importantes para a compreensão do vínculo de Caetano com a tradição da música popular brasileira e contribuiu para reiterar o *luto* que formaliza as suas canções. Vejamos a letra:

Estamos aqui no tablado
Feito de ouro e prata
de filó de nylon
Eles querem salvar
as glórias nacionais
As glórias nacionais,
coitados
Ninguém me salva
Ninguém me engana
Eu sou alegre
Eu sou contente
Eu sou cigana
Eu sou terrível

30 VELOSO, Caetano. *Letra só*. Organização de Eucanã Ferraz. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 17-18. O áudio dessa citação pode ser ouvido na *Rádio Batuta* por meio do seguinte link: <<http://goo.gl/I74IfT>>. Acesso em 23 jul. 2014.

31 Além do nome da canção, “A Voz do Morro” denominou um grupo musical de sambistas cariocas, fundado por Zé Ketí em 1965, dos quais fizeram parte: Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Elton Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Jair do Cavaquinho, Zé da Cruz e Oscar Bigode. Mais informações em *DICIONÁRIO Cravo Albim da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://goo.gl/YsxXVz>>. Acesso em 18 jul. 2014.

Eu sou o samba
A voz do morto
Os pés do torto
O cais do porto
A vez do louco
A paz do mundo
Na Glória!
Eu canto com o
mundo que roda
Eu e o Paulinho da Viola
Viva o Paulinho da Viola!
Eu canto com o
mundo que roda
Mesmo do lado de fora
Mesmo que eu não
cante agora
Ninguém me atende
Ninguém me chama
Mas ninguém me prende
Ninguém me engana
Eu sou valente
Eu sou o samba
A voz do morto
Atrás do muro
A vez de tudo
A paz do mundo

Na Glória!“A voz do morto”, embora tenha sido composta a pedido de Aracy de Almeida, ganha autonomia visto que compõe três discos do compositor. Mas quem seria o “morto” a que a música faz referência? Há duas possíveis hipóteses: na primeira, dado o seu contexto de criação, imagina-se que o morto vincula-se à figura de Noel Rosa. Contudo, “A voz do morto” também sintetiza a crítica de Veloso tanto ao nacional-popular, já em declínio quando da composição da música, quanto à tradição da música popular brasileira representada pelo samba. Nessa condição, é possível vislumbrar que a voz “morta” sugerida pela canção dirige-se à esquerda.

Sabe-se como o “resgate do morro” por artistas e intelectuais de esquerda no início da década de 1960 formalizou o processo de legitimação do samba, advindo de antes, mas que adquiriu nesses anos o caráter de simbolizar o vínculo de parte da classe média com as classes subalternas, na perspectiva da construção de um projeto nacional, de uma “frente única”, na qual a MPB foi uma das expressões. Nas palavras de Napolitano:

A “subida ao morro” por parte de artistas de classe média, intelectuais e políticos sinaliza um processo contínuo de reconhecimento do samba como parte da cultura

nacional brasileira. Esse fenômeno ganhou uma dinâmica própria a partir de 1933 [...]. Não podiam mais negligenciar esse tipo de música que se tornava a preferida das classes populares cariocas e, posteriormente, de outras regiões urbanas do Brasil.[...] Criadores oriundos da classe média escolarizada assumiam o gênero e transformavam a música popular num campo valorizado de expressão, num processo similar ao corrido nos anos 1960. [...] O encontro entre bacharéis e bambas esteve na origem da invenção da nação musical brasileira, iniciando uma tradição que se manteria viva até meados dos anos 1970.³²

Se o samba e, posteriormente, a consagração da instituição MPB, inventou uma “nação musical brasileira”, em “A voz do morto”, Caetano problematiza o legado dessas “reliquias nacionais”. A canção é conduzida na levada do pop e, em momentos estratégicos, ocorre a modulação rítmica para a linguagem do samba, ainda que predomine a linguagem pop. Ela se inicia com a ovação do público, eufórico, em conjunto com a entrada da guitarra e da bateria que dão um tom explosivo à canção. Junto a isso, o sujeito entoia os primeiros versos, descrevendo o ambiente no qual se encontra: “estamos aqui no tablado/ feito de ouro e prata/ de filó de nylon”; um espaço supostamente requintado e, ao mesmo tempo, cafona, dada a combinação de ouro, prata e filó de nylon. Esse verso lembra parte da canção “Tropicália” na descrição de Brasília: “o monumento é de papel crepom e prata”, evidenciando a proposta tropicalista de justapor elementos descombinados.

A canção segue na levada do pop-rock, com distorções da guitarra de Sérgio Dias, e a dicção do compositor denota certa agressividade, sobretudo quando entoia: “eles querem salvar as glórias nacionais, as glórias nacionais, coitados”. Esses versos ganham maiores proporções com o acompanhamento dos instrumentos elétricos. Ademais, manifesta a retirada do sujeito da canção de querer “salvar as glórias nacionais”, pois a referência encontra-se no outro. Eles, nesse caso, são os mesmos a quem, na canção homônima analisada no tópico anteriormente, o narrador diz que “está sempre à esquerda a porta do banheiro/ e certa gente se conhece pelo cheiro” ou, ainda, aqueles que “sabem do dia de amanhã” e “sempre falam no dia de amanhã”.

Mas após a entonação desses versos, a canção muda de clima, rumo ao samba, e a dicção de Caetano se torna mais amena a partir dos seguintes trechos: “Ninguém me salva/ Ninguém me engana/ Eu sou alegre/Eu sou contente/Eu sou cigana/Eu sou terrível/ Eu sou o samba/ A voz do morto/ Os pés do torto/O cais do porto/ A vez do louco/ A paz do mundo”. Diante desse tema, na levada do samba, a canção se volta para a própria canção, no caso o samba, revelando que o gênero não precisa ser preservado tal como o contexto vigente o colocava: como sinônimo de “glória nacional”³³; ouve-se nesse trecho a imitação do som da cuíca, instrumento típico

32 NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 32-33.

33 Essa canção data de 1968, mas sabe-se que, a partir da década de 1970, o samba passa a representar uma nova proposta, diferente daquela dos anos 1930: coloca-se como meio de afirmação dos afro-descendentes e não mais como sinônimo de identidade nacional e conciliação entre as classes. Para maiores detalhes sobre o samba nos anos 1970 ver: CERBONCINI, Dimitri. *A cor do Samba. Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia*. Rio de Janeiro, 2009.

do samba. Compartilho em parte a posição de Carlos André Rodrigues de Carvalho, para quem:

“A Voz do Morto”, na primeira estrofe, descreve [...] o ambiente onde a cena se passa, [...] o palco da Bienal do Samba. Numa referência aos defensores do samba, o compositor diz na segunda estrofe que “eles querem salvar as glórias nacionais, coitados”, ou seja, para o compositor “as glórias nacionais” não existem, é apenas uma ilusão dos empresários da comunicação, preocupados, na verdade, em capitalizar o samba para seus próprios interesses, como conquistar audiência, por exemplo. Na terceira estrofe (“ninguém me salva, ninguém me engana”) fica clara a postura do compositor de que o samba não precisa de salvadores e que estes possíveis salvadores, na verdade, têm outros interesses. As muitas faces que o samba assume são sugeridas nos adjetivos (alegre, contente, terrível, cigana), confundindo-se com a própria personalidade da intérprete [...].³⁴

Além da relação direta da canção com os problemas específicos da I Bienal do Samba, “A voz do morto” repensa o problema da relação do samba com a identidade nacional brasileira e, igualmente, o vínculo da canção com a nação. Os versos “eu canto com o mundo que roda/ mesmo do lado de fora” sugerem que o canto do protagonista encontra-se em sintonia não apenas com a questão nacional, mas também com o mundo. Esse trecho revela a necessidade de estar afinado com as transformações globais, ainda que na periferia: mesmo situado num país subdesenvolvido, não vale a pena salvar algo que já morreu. Deve-se deixar o processo, em movimento, modificar as questões. É ilusão querer salvar algo “contente” e “alegre” como o samba.

Após esses versos, ocorre a entoação da palavra “na Glória”, em referência ao bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro. Ademais, “Na Glória” (1949) é o nome de uma canção “do trombonista Raul de Barros (1915-2009), um samba-choro instrumental que tem apenas um verso “na Glória”, [...] repetido várias vezes”³⁵. Esse termo também é uma expressão entre os músicos cujo significado é “pegar o tom”. Nessa linha, Carvalho considera que, em “A voz do morto”, “esse verso aparece como se o compositor quisesse ‘pegar o tom’ para continuar a música”³⁶. Justamente nesse momento em que entoa “na glória”, a canção volta à linhagem do pop-rock e a dicção do compositor ganha intensidade junto com as distorções dos instrumentos elétricos, quando também se escuta a euforia da plateia que pede “Alegría, Alegria”. Nessa parte, a entrada do contrabaixo ganha destaque e acontece a reverência ao sambista Paulinho da Viola³⁷. Após isso, a canção muda novamente para o ritmo do

34 CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. A voz do morto: Caetano Veloso e a transgressão da ideia de identidade nacional difundida pelos compositores de samba da década de 1960. *Anais do IV Musicom: encontro de pesquisadores em comunicação e música popular*. ECA-USP, São Paulo, 2012, p. 09.

35 *Idem*, p. 10.

36 *Idem, ibidem*.

37 Em várias declarações, Caetano destacou simpatia por Paulinho da Viola. Nas palavras de Carvalho, para Caetano Veloso “Paulinho da Viola, mais do que tradição, ‘representava o frescor’. [...] ‘Não haveria espaço para se consumir algo como Paulinho da Viola, se não tivesse havido a Bossa Nova, mas a formação

samba, reiterando que o protagonista não seria enganado por ninguém, nem preso a qualquer ideologia: “ninguém me prende/ ninguém me engana”. O trecho reafirma a necessidade de abertura da música popular brasileira, cuja ideologia vinculada ao nacional-popular não “prende” e nem “engana” o sujeito da canção. Por outro lado, em dois versos, ocorre a referência à “Paz no Mundo”. Como se sabe, 1968 foi um ano emblemático em escala mundial. As palavras de Ridenti sintetizam esse período:

Movimentos de protesto e mobilização política surgiram por toda parte em 1968: das manifestações nos Estados Unidos contra a guerra no Vietnã à “Primavera de Praga”; do maio libertário dos estudantes e trabalhadores franceses ao massacre de estudantes no México; da alternativa pacifista dos *hippies*, passando pelo desafio existencial da contracultura, até os grupos de luta armada, espalhados mundo afora. O comportamento das pessoas também mudava, por exemplo, nas relações entre os sexos (emancipação feminina crescente), no uso de anticoncepcionais e de drogas, na consolidação da televisão como principal meio de comunicação de massas, ocupando lugar cada vez maior no cotidiano das populações, etc. Travavam-se lutas radicais de negros, mulheres e outras minorias pelo reconhecimento de seus direitos. Grupos da chamada “nova esquerda” sonhavam com a construção de uma nova sociedade, de um homem novo, nos termos de Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Enfim, os sentimentos e as práticas de rebeldia contra a ordem e de revolução por uma nova ordem fundiam-se criativamente.³⁸

Diante desse contexto, a alusão na matéria cantada à “paz no mundo” encontra substância no pacifismo proposto pela contracultura, especialmente, pelo movimento hippie a ela relacionado. “A voz do morto” finaliza com a entoação de “na glória” repetidas vezes, quando se destaca a experimentação sonora dos Mutantes, os gritos, aplausos e assovios do público. Além disso, percebe-se um “uh, uh, uh” agudo em clara referência às canções psicodélicas daqueles anos. A intervenção da guitarra distorcida com o pedal *wah wah* se intensifica, em conjunto com o som da bateria e do contrabaixo, como num típico *rock and roll*. Caetano declara: “to cansado de cantar”, enquanto os Mutantes conduzem a psicodelia musical típica das canções da banda. “A voz do morto” termina com uma frase em inglês dedicada a Aracy de Almeida — “That’s a *rock and roll travel... Aracy de Almeida*” — e com a plateia pedindo bis. Dada a relação de Aracy com o samba, nada mais provocativo do que homenageá-la na língua do “imperialismo *yankee*”.

Segundo Napolitano, a paródia nas canções tropicalistas de Gil e Caetano “não visava desconstruir e denegar a tradição da MPB, mas ampliá-la para além dos limites

propriamente musical do que ela fazia, independia da Bossa Nova’. Para Caetano, a formação de Paulinho não dependia da Bossa Nova porque estava ligada a uma tradição anterior, do choro da música popular carioca que se desenvolveu. No entanto, ainda de acordo com ele, as pessoas não parariam para ouvir alguém com aquela voz daquele tamanho, tocando um violão ‘enxuto’, se não tivesse havido a Bossa Nova’ Cf. *Idem*, p. 12.

38 RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et alli (org.). *O século XX*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, vol. 3, O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações, p.134.

convencionais”³⁹. Essa condição pode ser revista em “A voz do morto”, uma vez que o alargamento da tradição da MPB traz um ponto de tensão à discussão sobre o nacional. Se em outras canções Caetano amplia essa tradição, elegendo figuras desconsideradas do *mainstream* da instituição MPB, em “A voz do morto”, mesmo com a saudação ao jovem sambista Paulinho da Viola, o seu sentido geral consiste em corroborar para destruir a representação do samba como ideologia nacional, símbolo da brasilidade e do povo. Não há indícios de lamento na sua dicção, tampouco, a recuperação de uma possível tradição esquecida. Ocorre a perspectiva de cantar “com o mundo que roda”, cantar em conjunto com o que há de mais “moderno” na música, no caso, o pop-rock inglês e norte-americano, símbolos de uma “memória internacional-popular”. Para tanto, ao dessacralizar os “coitados” que buscavam “salvar as glórias nacionais”, ou seja, setores vinculados à esquerda, a canção se curva ao mundo que, no contexto da ditadura civil-militar, clama pela paz mundial e não pela nacional.

Mais uma vez, evidencia-se o *projeto dadivoso* de Veloso voltado ao internacional-popular, para quem os problemas da nação não se resolveriam numa perspectiva nacional-popular, pelo contrário. Ademais, a canção já aponta para a necessidade de “liberdade” ideológica com relação à esquerda quando os versos “ninguém me prende\ ninguém me engana” são entoados.

Por ora, longe de afirmar se a estética tropicalista assume características pós-modernas ou se insere na pós-modernidade, com o alargamento das fronteiras em busca de inovação da MPB, o sentido de “povo”, caro aos preceitos da cultura nacional-popular, se transforma. Tenho como outra hipótese que a categoria de “povo”, amplamente debatida no campo da MPB e da esquerda, dilui-se em “massa” no *luto* tropicalista; essa mudança de povo a massa traz implicações importantes para a compreensão do sentido de nacional que orientou parte dessa estética. Em termos contextuais, a discussão sobre a nação desvencilhava-se da aposta em um Estado forte para a concretização da soberania nacional, em benefício do vínculo com as multinacionais, ainda que sob a égide dura do regime militar, que contribuiu para esse empreendimento. Na cena musical, do “guarda-chuva” que abarcava vários gêneros e estilos sob a sigla MPB, percebe-se a fragmentação do mercado fonográfico, além de outros paradigmas para pensar e se contrapor aos “velhos” temas significativos para a canção engajada — a ideia de busca do “som universal” seria um deles⁴⁰. A canção de protesto buscava no povo um fim para o ideário de revolução democrática e/ou socialista e também uma fonte de inspiração a muitas das suas canções. O tropicalismo, de modo geral, dessacraliza essa utopia ao perceber que, primeiro, a arte não seria fonte de “salvação” aos problemas nacionais, pois como afirmou Caetano no debate da *Revista Civilização Brasileira* (1966), “a arte não salva nada nem ninguém”⁴¹; em segundo lugar, ao lidarem com a perspectiva da massa em detrimento da categoria de povo, as possibilidades revolucionárias ainda creditadas a este se anulam.

39 NAPOLITANO, Marcos. A síncope..., *op. cit.*, p. 134.

40 Sobre a MPB nos anos 1970 ver: Tatit (2005, p.119-124); Napolitano (2002); Fenerick (2004, p.166).

41 VELOSO, Caetano *apud* BARBOSA, Airton Lima (org.). Que caminhos seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, mai. 1966.

Conforme demonstram as reflexões adornianas, numa sociedade na qual ilusoriamente não há diferenças, torna-se difícil a utopia progressista de transformação. Coloca-se a ideia de que somos todos livres e iguais para adquirir a mercadoria que convier. Enquanto existia no povo a esperança para as mudanças sociais, ou melhor, vislumbrava-se nessa categoria o sujeito histórico, o motor de transformação da realidade social, a massa encontra no consumo a base da sua reprodução social e ideológica. Foi mediante a essas mudanças que no contexto do tropicalismo ocorreram os primeiros sinais do declínio do povo para a concepção de massa. Vale ressaltar que a categoria de povo não desaparece; no entanto, existe a sobreposição da massa: o entendimento de que estava nascendo uma cultura de massa que deveria ser incorporada. Os tropicalistas foram perspicazes na compreensão dessa nova fase que se processava no Brasil e no mundo, compreenderam muito bem essas mudanças e se serviram delas para produzir e publicizar as suas atuações. De acordo com Caetano:

Acho que não podemos ficar presos a regionalismos para compor e apresentar músicas [...]. *Gosto muito da música brasileira mas não pelo fato de ser brasileiro também. Vejo-a dentro do campo universal.* Sei que a experiência de trazermos conjuntos de iê-iê-iê e suas guitarras elétricas podem não agradar a turma da linha dura da música brasileira. Posso também receber vaias, mas não estou nem ligando [...]. *O público que está indo ao Teatro Paramount não representa o povo brasileiro. Uma prova disto é que chegaram a vaiar até Roberto Carlos, o artista mais querido no Brasil hoje em dia.* Edu Lobo disse que o público deveria ter vaiado também a turma da música popular brasileira que foi acompanhada de conjuntos de iê-iê-iê, ao invés de vaiar Ronnie Von que, segundo ele “foi lá com toda humildade”. É espantoso que o cantor de “Ponteio” venha se pronunciar a favor da humildade e contra a audácia. Assim fica meio difícil de entender a letra de “Ponteio”. Sua declaração é pouco jovem e eu não gosto de nada pouco jovem. Não acho que os meninos do iê-iê-iê vieram no festival por humildade. É claro que merecem aplausos [...].⁴²

Essa fala corrobora a ideia de redimensionamento da cultura nacional, na medida em que, para o compositor, as produções culturais brasileiras deveriam ser entendidas dentro de uma cultura global; não obstante, o uso de guitarras elétricas e outros signos referentes à cultura internacional norte-americana não invalidam a sua preocupação com a nação. Seria uma nova maneira para ampliar o público consumidor, porém, com os dados de uma cultura internacional-popular. Coloca-se aí uma nova sensibilidade ao público e aos produtores culturais, no sentido de que a cultura brasileira não poderia se restringir aos limites do território nacional. Todavia, o elogiado acesso cultural às massas não caminhou para as mudanças estruturais almejadas na década de 1960. Caetano Veloso e certamente Gilberto Gil estavam conscientes de que as suas composições eram produzidas e comercializadas como qualquer mercadoria,

42 VELOSO, Caetano *apud* CAETANO Veloso quer acabar com os regionalismos: um conjunto de iê-iê-iê vai ajudá-lo. *Jornal da Tarde*, p. 13, 13 out. 1967 (grifos meus).

um produto que deveria ser bem apresentado para atrair o público e chamar a atenção da imprensa. O que veio a se chamar de tropicalismo foi, segundo Caetano, racionalmente planejado; a arquitetura desse projeto entrecruzava a percepção do artista sobre os problemas do Brasil com as possibilidades de sucesso junto ao público:

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias junto ao público [...]. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar o nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo.⁴³

O modo como os tropicalistas apreenderam as regras do mercado dava as eles “autonomia” de criação, segundo afirmou o empresário Guilherme Araújo. É curioso pensar qual o sentido dessa suposta autonomia: liberdade para compor, desde que não extrapole as regras do mercado, mas, pelo contrário, a alimente. Além disso, Araújo explicita racionalmente possíveis maneiras para que o artista obtenha sucesso e ganhe o mercado. Vale a pena a longa citação com as suas palavras:

Os baianos são dos poucos que podem escolher o que vão compor, gravar, ou como vão cantar, compor e gravar, sem a interferência e as imposições das gravadoras, sem temer os riscos de mercado, críticas ou fracassos comerciais. É certo que, para atingir tais privilégios, cada um deles se firmou num trabalho profissional sério, sobretudo criativo e rentável. Segundo dados da Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM), Caetano está colocado em 4º lugar entre seus associados que mais faturam em direitos autorais. Gil oscila entre o 5º e o 8º lugares. O LP *Gal Canta Caymmi* foi um dos mais vendidos no ano passado em todo o país, e Maria Bethânia é um dos mais seguros e rentáveis investimentos da Phillips, mantendo uma média de 80 a 100 mil discos vendidos anualmente. Para chegar a tal situação, entretanto, foi preciso, além de todo o valor artístico de cada um deles, um trabalho intenso e muitas vezes esquecido, para entrar e se impor no mercado. Afinal, o trabalho do artista é também um produto que sofre concorrência em todos os níveis, é desvalorizado pelos donos das gravadoras, e se impõe no mercado através de artifícios de criatividade e mercadologia. Nesse obscuro trabalho, é importante cada detalhe. Desde a aparência do artista [...], até a definição do momento e do local exato para o lançamento de um disco, um show, um encontro. Acima de tudo, é fundamental que o artista crie “um tipo” que marque de alguma maneira, como uma marca de produto que o público consumidor se habitua a identificar.⁴⁴

43 VELOSO, Caetano. Entrevista. *O Estado de São Paulo*, s/n, 1968, s/p.

44 ARAÚJO, Guilherme. Os Tropicalistas (entrevista). *Viver Bahia*. Salvador, n. 4, p. 29, jul.-set. 1977.

Esse dado pioneiro dos tropicalistas abriu precedentes para diversificadas análises. Pois, se de um lado, o movimento possibilitou a abertura para novas experiências musicais, por outro, carimbou a estética dominante do capitalismo tardio onde a mercadoria e o consumo dão o tom. No cancionário de Caetano Veloso, esses aspectos são reluzentes, pois o seu *projeto dadivoso*, muitas vezes combinado com a chave do *luto* aos preceitos da esquerda (materializando o que se entende por tropicalismo), não apenas demarcou a clivagem no campo da MPB, mas, igualmente, foi representativo do elogio a um “novo tempo do mundo”, tal como demonstra a crítica de Roberto Schwarz.

O ARTISTA E O CRÍTICO DIALÉTICO: NOTAS DE UM DEBATE

Se, em meados das buliçosas produções culturais dos anos 1960, as composições de Caetano causaram furor, dividindo as opiniões entre os setores intelectualizados da classe média, pode-se dizer que ainda hoje — sobretudo aquelas do passado — “levantam poeira”. Um exemplo cabal disso encontra-se no artigo escrito por Roberto Schwarz⁴⁵ a respeito do livro de memórias de Caetano, *Verdade Tropical*⁴⁶ ainda que a proposta do seu ensaio não se dirija ao cancionário do compositor.

Interpretado como uma reavaliação do clássico “Cultura e Política, 1964-1969”, no qual dentre outros aspectos Schwarz faz uma análise crítica da tropicália, gerando vários debates entre a literatura especializada no assunto, o seu mais recente ensaio — “*Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*” — também não esteve isento de polêmicas⁴⁷. No texto dos anos 1970, o diagnóstico do crítico dialético com relação ao tropicalismo — não pensado apenas do ponto de vista musical — demonstrou o quanto essa estética, afundada em contradições, reteve na imagem de pobreza do Brasil — a qual seria impossível superar — matéria prima de exportação. Ao congelar o arcaico e o moderno, a tropicália tornava a possibilidade de síntese inviável.

Parece-me que diante de uma análise conjuntural, Schwarz indica que, no plano da cultura, a expressão e/ou representação das mudanças advindas com o golpe civil-militar foi matéria para o tropicalismo. Em suas palavras: “esta experiência, com sua lógica própria, deu a matéria prima a um estilo artístico importante, ao *tropicalismo*, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe”⁴⁸. Para o crítico, o tropicalismo

45 SCHWARZ, Roberto. *Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

46 VELOSO, Caetano. *Verdade..., op. cit.*

47 Para informações a respeito do debate conferir: SCHWARZ, Roberto. *Verdade..., op. cit.*, p. 52-110; WERNECK, Paulo. Caetano Veloso e os elegantes da USP. Por que Schwarz ou Chauí nunca têm nada a dizer sobre o que se passa na Coreia do Norte? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2012. (Ilustríssima); GONÇALVES, Marcos Augusto. Crítica Feitiço Tropical: Schwarz vs. Caetano. *Folha de São Paulo*, 15 abr. 2012. (Ilustríssima); WISNIK, José Miguel. Versus. *O Globo*, 28 abr. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/KtIkDZ>>. Acesso em: 13 mar. 2012; MOURA, Flávio. Cortina de Fumaça. *Folha de São Paulo*, 22 abr. 2012. (Ilustríssima).

48 SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz

formalizou esteticamente a ideologia do golpe civil-militar, representando “uma traição de classe”; colocou-se como um verdadeiro “disparate — é esta a primeira impressão — em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista”⁴⁹.

Essa conciliação de diferentes estágios do desenvolvimento capitalista manifesto pela tropicália traduz, para Schwarz, um evidente declínio histórico, cujas ambiguidades saltam aos olhos. O tropicalismo ora alinha-se “pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais”. Esse salto de um lado para o outro é indiferente a seus integrantes, que “sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração”⁵⁰. De modo análogo, essas ambiguidades aparecem na ligação violenta de “crítica social e comercialismo atirado”. Assim, o lugar social do tropicalismo encontra familiaridade entre aqueles que estão por dentro da “moda internacional”, cujo efeito “tem um fundamento histórico profundo e interessante; mas é também indicativo de uma posição de classe”.

Ao contrário do Método Paulo Freire, no qual a conjunção do arcaico e do moderno que advêm respectivamente “da consciência rural e [da] reflexão especializada de um alfabetizador” pode resultar em alfabetização, na “imagem tropicalista”, essa combinação apenas esboça “um *absurdo*”, ou seja, “para obter o seu efeito artístico e crítico, o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional”⁵¹. Também diferente do cinema novo e, especialmente, da “estética da fome” divulgada por Glauber Rocha, o tropicalismo condensa, por meio das vanguardas e modas internacionais mais avançadas, o atraso brasileiro. Glauber Rocha, no lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, se desvencilhou do “ultra moderno”, ou seja, guardou “quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo”.

Devido a essas diferenças, Schwarz credita à estética do cinema novo um impulso revolucionário, ao contrário da imagem tropicalista que se alia até as últimas consequências à tecnologia e às novidades internacionais sem dimensionar politicamente o seu uso. Não obstante, tenho dúvidas se a função sociopolítica da tropicália, ao menos no projeto estético ideológico de Caetano Veloso, não foi até certo ponto dimensionada. Segundo as declarações da época citadas nesse artigo, a “invasão tropicalista” foi racionalmente planejada. Mas, conforme o crítico:

[...] Pode-se dizer que o impulso desta estética (a estética de Glauber Rocha) é revolucionário. O artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico [...]. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da

e Terra, 1992, p. 74.

⁴⁹ *Idem, ibidem.*

⁵⁰ *Idem, p. 75.*

⁵¹ *Idem, p. 76.*

vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. A noção de uma “pobreza brasileira”, que vitima igualmente a pobres e ricos — própria do tropicalismo — resulta de uma generalização semelhante. [...] Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes.⁵²

Mediante essa observação, Schwarz parece afirmar que, além da dialética sem síntese encapsulada na estética tropicalista — portanto, não revolucionária —, a tropicália relega ao país a imutável condição de subdesenvolvimento: “a imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino [...]”⁵³. Assim, nesse ensaio, Schwarz já apontava para o tropicalismo como uma estética conciliatória e expressiva da nova fase do capitalismo (cujas consequências mais avassaladoras ainda estariam por vir), percebendo a derrota da esquerda pós golpe, bem como o declínio das proposições marxistas e, sobretudo, do conceito de “luta de classes”. Mas será no artigo escrito por ele quase quarenta anos depois, o já citado “*Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*”, que muitas dessas questões se formalizam.

Particularmente, o crítico dialético toma como referência de estudo o livro de memórias juvenis de Caetano como uma obra literária, de ficção, que tem força para a compreensão dos desdobramentos do pós 1964 e do Brasil contemporâneo. Esse livro caracterizaria “com densidade a problemática de uma geração”⁵⁴. Nesse sentido, a descrição de Caetano sobre o filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, especialmente, a cena em que Paulo Martins se refere ao povo como “um analfabeto, um imbecil, um despolitizado”, conforma o ponto de inflexão entre Caetano e os setores da esquerda, demarcando assim “um novo tempo”. Ou dito de outra maneira: o declínio das concepções ideológicas da esquerda rumo à ideologia característica da chamada pós-modernidade. Na contramão da leitura de Schwarz sobre a cena, para quem Paulo Martins condensa “a dubiedade do intelectual que se engaja na causa popular ao mesmo tempo que mantém as avaliações conservadoras [...] a respeito do povo”⁵⁵, Caetano a descreve como basilar para o que veio a se chamar de tropicalismo, pois, a seu ver, a fala de Paulo Martins configura “a morte do populismo”. Contudo, na análise de Schwarz, a euforia de Veloso foi permissiva para a “recomposição ideológica do pós-golpe”. Em seus termos:

Assim, quando Caetano faz suas as palavras de Paulo Martins, constatando e saudando através delas “a morte do populismo”, do “próprio respeito que os melhores sentiam

52 *Idem*, p. 76-77.

53 *Idem*, p. 78.

54 SCHWARZ, Roberto. *Verdade Tropical...*, op. cit., p. 73.

55 *Idem*, p. 76.

pelos homens do povo”, é o começo de um novo tempo que ele deseja marcar, um tempo em que a dívida histórico-social com os de baixo — talvez o motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o Abolicionismo — deixou de existir [...]. A desilusão de Paulo Martins transformara-se em desobrigação. Esta a ruptura, salvo engano, que está na origem da nova liberdade trazida pelo tropicalismo. Se o povo, como antípoda do privilégio, não é portador virtual de uma nova ordem, esta desaparece do horizonte, o qual se encurta notavelmente. [...] Aos olhos da esquerda [...] descrever da “energia libertadora do povo” era o mesmo que alienar-se e entregar os pontos. Aos olhos de Caetano, era livrar-se de um mito subitamente velho, que cerceava a sua liberdade pessoal, intelectual e artística.⁵⁶

Dito isso, ao colocar em evidência alguns aspectos da crítica de Schwarz ao tropicalismo e, sobretudo, ao livro de memórias de Caetano Veloso, percebo, pelas análises da forma canção, como as questões colocadas pelo crítico dialético estão materializadas nas canções do compositor de finais da década de 1960. Em particular, as canções “Eles” e “A voz do morto” aqui trabalhadas, além de apontarem para o *luto* às concepções político-ideológicas da esquerda, à política cultural nacional-popular e à MPB, indicam como o *projeto dadivoso* de Caetano Veloso caminhou em direção à cultura internacional-popular, sintetizando e contribuindo, no plano cultural, para um novo “projeto Brasil”, em que as lutas coletivas e os projetos da esquerda se encerram em vista do apelo às liberdades individuais, às questões étnicas e identitárias.

Para concluir, evidencia-se como grande parte do cancionário de Veloso sustenta-se na crítica à esquerda e às canções expressivas desse ideário. No entanto, em acordo com Schwarz, a rixa do artista não ocorre devido à insuficiência intelectual da esquerda. “A razão da hostilidade terá estado simplesmente nas reservas gerais dela ao capitalismo vencedor, na negatividade estraga-prazeres diante da voragem da mercantilização que se anunciava”⁵⁷. Assim, da interpretação das canções combinada à crítica de Schwarz, pode-se dizer que o lugar social das matérias históricas cantadas figuram o quanto o tropicalismo musical e, especialmente, o projeto estético dadivoso de Caetano Veloso se insere, no Brasil, nas transformações fundamentais que caracterizaram a nova fase do capitalismo mundial, correspondendo a uma das respostas para esse novo ciclo.

SOBRE A AUTORA

DANIELA VIEIRA DOS SANTOS doutora em Sociologia pela UNICAMP, Mestre em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais também pela UNESP. Autora do Livro: “Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes”. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2010.
E-mail: santos.danielavieira@gmail.com

⁵⁶ *Idem*, p. 79.

⁵⁷ *Idem*, *Ibid*, p.90.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a música Brasileira*. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2006.
- ARAÚJO, Guilherme. Os Tropicalistas (entrevista). *Viver Bahia*. Salvador, n. 4, p. 29, jul.-set. 1977.
- BARBOSA, Airton Lima (org.). Que caminhos seguir na música popular brasileira? *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, mai. 1966.
- CAETANO Veloso quer acabar com os regionalismos: um conjunto de ié-ié-ié vai ajudá-lo. *Jornal da Tarde*, p. 13, 13 out. 1967.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. A voz do morto: Caetano Veloso e a transgressão da ideia de identidade nacional difundida pelos compositores de samba da década de 1960. *Anais do IV Musicom: encontro de pesquisadores em comunicação e música popular*. ECA-USP, São Paulo, 2012.
- CERBONCINI, Dimitri. A cor do Samba. *Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia*. Rio de Janeiro, 2009.
- CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lira: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, vol.18, n. 35, p. 13-52, 1998. Disponível em: <DOI: 10.1590/so102-01881998000100002> 4 jul. 2014.
- _____. Música no Brasil: história e interdisciplinariedade — algumas interpretações. *História em debate*. Anais do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, p. 151-189, 1991.
- DICIONÁRIO *Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://goo.gl/YsxXVz>>. Acesso em 18 jul. 2014.
- DISCOGRAFIA . Disponível em <<http://goo.gl/N3GcXU>>. Acesso em: 22 out. 2014.
- FENERICK, José Adriano. A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80. *MÉTIS: história & cultura*, v. 3, n. 6, p. 155-178, jul./dez. 2004.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo, Cosac Naify, 2011.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: _____. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 93-119.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. Crítica Feitiço Tropical: Schwarz vs. Caetano. *Folha de São Paulo*, 15 abr. 2012. (Ilustríssima)
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2004.
- JAMESON, Fredric. Pós Modernidade e Sociedade de Consumo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.
- KALILI, Narciso. A nova escola do samba. *Realidade*, p. 121, abr. de 1966.
- MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. Imagem Filmes, Brasil, 2012, DVD, 82 min.
- MORELLI, Rita. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *Revista ArtCultura*, vol. 10, n. 16, p. 83-97, 2008.
- MOURA, Flávio. Cortina de Fumaça. *Folha de São Paulo*, 22 abr. 2012. (Ilustríssima)
- NAPOLITANO, Marcos. A síncope das ideias. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2001.
- _____. *História e Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica. 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- QUANDO o morto atrapalha. Disponível em: <<http://goo.gl/OQu8nI>>. Acesso em 21 jul. 2014.

- RÁDIO Batuta. Disponível em: <<http://goo.gl/I74JfT>>. Acesso em 23 jul. de 2014.
- REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares. A nova geração do Samba. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n.7, p. 370, mai. 1966.
- RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et alli (org.). *O século XX*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000, vol. 3, O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações.
- _____. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- SANTOS, Daniela Vieira dos. *Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes*. São Paulo, Annablume/ Fapesp, 2010.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Rio 40º*. Brasil, 1955, DVD, 100min.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- _____. *Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 2002.
- _____. A canção moderna. In: A. RISÉRIO et al., *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- VELOSO, Caetano et al. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips, 1968.LP
- _____. A voz do morto. In : ____ & MUTANTES, Os. *Ao Vivo*. Philips, 1968. LP
- _____. Diferentemente dos Americanos do norte. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p.42-73.
- _____. Eles. In: _____. *Caetano Veloso*. Philips, 1968. LP
- _____. Entrevista. *O Estado de São Paulo*, s/n, 1968, s/p.
- _____. *Letra só*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- WERNECK, Paulo. Caetano Veloso e os elegantes da USP. Por que Schwarz ou Chauí nunca têm nada a dizer sobre o que se passa na Coreia do Norte?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2012. (Ilustríssima)
- WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo, Publifolha, 2005.
- WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira (música)*. São Paulo, Brasiliense, 2004.
- _____. Versus. *O Globo*, 28 abr. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/KtIkdZ>>. Acesso em: 13 mar. de 2012.

Figurino docente

[*Teacher costume*

Alessandra Ancona de Faria¹

Ana Angélica Medeiros Albano²

RESUMO • Este artigo relata uma investigação-formação, na qual buscamos, pelo diálogo do teatro com a memória, perceber aspectos da docência muitas vezes ignorados nas reflexões sobre as relações docente-discente — em especial, um deles: o “figurino” dos professores. Investigamos elementos da cena teatral, relacionando-os à docência. Buscamos evidenciar posturas assumidas pelos professores e possibilitar a reflexão e o questionamento sobre elas. O ponto de partida foram as lembranças dos sujeitos pesquisados em relação às roupas de seus professores. A partir da síntese das roupas lembradas individualmente, criou-se um figurino coletivo em grupo, após a experiência com exercícios teatrais e a reflexão sobre qual imagem de professor gostariam de retratar. Este processo permitiu entrar em contato com aspectos significativos da docência, questioná-los e, em muitos casos, recriá-los. • **PALAVRAS-CHAVE** Formação de professores, Memória, Teatro, Figurino. • **ABSTRACT** This article brings a reflection on the “costumes” of teachers. We present a research in the field of teacher training, which is configured as a research-tra-

ining, in which we seek, in the dialogue of the theater with memory, the perception of aspects of teaching that are often ignored in the reflections about the teaching-learning relationships. To this end, we set out to investigate elements of the theatrical scene in relation to teaching, starting from the hypothesis that these objects may show postures assumed by teachers and, thus, enable the reflection and questioning about the same. The starting point were teachers who have gone through life of the surveyed people and, in this exercise that we narrated, the focus were the memories of these teachers’ clothes. This exercise with the memory enables to enter in contact with motivations that, possibly, guided some of your choices. The “costumes” created from those memories and experience with theatrical exercises led to the need for reflection on which image of teacher they would like to portray. This process enabled them to enter in contact with significant aspects of teaching, question them and, in many cases, recreate them. • **KEYWORDS** Teacher training, Memory, Theatre, Costume.

Recebido em 14 de maio de 2014

Aprovado em 16 de outubro de 2014

FARIA, Alessandra Ancona; ALBANO, Ana Angélica Medeiros. *Figurino docente*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 82-102, ago. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p82-102>

1 Instituto Avisa Lá (São Paulo, Brasil).

2 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, São Paulo, Brasil).

Com que roupa eu vou? Que roupa me traduz? Qual o figurino que expressa meus desejos, minhas opiniões, minhas crenças?

A composição do figurino no teatro há muito não se preocupa com a criação de uma roupa realista, que traduza apenas a época e o local onde o personagem vive, porque, em muitos espetáculos, esses dados dos personagens não estão explicitados ou não são valorizados.

O figurino teatral pode traduzir as emoções, os estados de espírito, os conflitos de cada personagem ou buscar a neutralidade que possibilite ao ator assumir diversos papéis. O figurinista pode ainda criar apenas detalhes que simbolizem uma mudança de estado, um adereço que faça com que a plateia entenda que aquele ator agora mudou de personagem, que envelheceu, que se casou.

Roubine¹ afirma que

o figurino, por sua vez, deve ser considerado como uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator, constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem portanto integrar-se nele.

Viana² e Muniz³ apresentam o percurso de diferentes encenadores, nos quais é possível observar a variedade de possibilidades e sentidos atribuídos ao figurino, assim como sua participação na construção do espetáculo. É possível perceber, nos estudos sobre figurino, a importância que este pode ter na criação de um personagem ou na elaboração da cena, conforme relatado por Viana em entrevistas a Gabriel Villela e Marie-Hélène Bouvet⁴.

E os professores, o que dizem com suas roupas? São roupas de uma pessoa e não figurino de um personagem, mas expressam, dizem algo para seus alunos, opinam sobre o que eles são e sobre suas escolhas na forma de ser docente.

A proposta de investigar elementos da cena teatral, relacionando-os à docência,

1 ROUBINE, Jean J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, p. 146.

2 VIANA, Fausto R. P. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras, 2010, v. I.

3 VIANA, Fausto R. P.; MUNIZ, Rosane (org.). *Diário das escolas: cenografia*. Rio de Janeiro: Funarte, 2011, v. I.

4 Além de diretor teatral, Villela tem atuação como cenógrafo e figurinista. Marie-Hélène Bouvet é figurinista do Cirque du Soleil.

parte da hipótese de que esses elementos possam evidenciar posturas assumidas pelos professores, permitindo a reflexão e o questionamento sobre o quanto estas foram escolhas ou não.

A relação estabelecida com o figurino teatral deve-se ao fato desta pesquisa ter como um de seus pilares a improvisação teatral e a possibilidade de compreensão simbólica que as roupas docentes assumem, relacionando-se, assim, com o significado do figurino no teatro.

No estudo realizado com alunos de pedagogia de uma universidade pública e com professores de diferentes áreas de uma Fundação cuja escola desenvolve trabalhos assistenciais, investigamos a imagem docente, tendo como base as possibilidades criadas na improvisação teatral. Tal improvisação partiu dos elementos da cena e das memórias dos participantes sobre seus professores. Um dos aspectos explorados foi o figurino.

O trabalho com o figurino aconteceu na metade de um processo de doze encontros com o grupo de professores e quinze com o grupo de alunos. O grupo de alunos era composto por 35 mulheres e um homem, que representavam 85% do curso de pedagogia, dos quais apenas 11% tinham experiência docente; 65% não tinham nenhuma formação em arte; 61% já haviam feito teatro; e 94% já haviam lido peças teatrais.

No grupo de dezoito professores — quatro homens e catorze mulheres —, 41% eram graduados; 53%, especialistas; e 6%, mestres. Possuíam diferentes graduações: 35% haviam cursado pedagogia e os demais eram formados em moda, letras, sistema de informação, física, matemática, química, artes visuais, artes cênicas, ciências sociais e educação física. As disciplinas por eles lecionadas estavam diretamente relacionadas às suas formações específicas, o que possibilitou um grupo bastante diversificado. No momento da pesquisa, atuavam na Educação Infantil (12%), no Ensino Fundamental I (28%), no Ensino Fundamental II (28%), no Ensino Médio (26%) e lecionavam em Cursinho (2%), Curso Técnico (2%) e Curso Superior (2%). A maior parte (71%) lecionava somente na instituição na qual a pesquisa se realizou, e o restante lecionava também em outras instituições. O tempo de experiência docente desses professores era bastante variado: 23% haviam lecionado de um a dois anos; 18%, de três a cinco; 29%, de seis a dez; 24%, de onze a quinze; e 6%, de dezesseis a vinte anos, 76% não possuíam nenhuma formação em arte, 65% nunca haviam feito teatro e 65% já haviam lido peças teatrais.

Esta pesquisa, que se configura como uma investigação-formação, teve como base a retomada de lembranças sobre os professores com os quais os participantes conviveram, recriadas na exploração teatral. As propostas desenvolvidas, tendo a história de vida dos estudantes/professores como possibilidade de reflexão e formação do professor, são inúmeras e caminham por diferentes percursos, mas em todas elas temos a referência das experiências vividas como fonte de reflexão.

A escolha da improvisação a partir das narrativas de história de vida foi motivada por permitir uma nova percepção sobre o fato narrado, estabelecendo diálogo com possibilidades de sua encenação.

Ao narrar sua própria história, a pessoa procura dar sentido às suas experiências e, nesse percurso, constrói outra representação de si: reinventa-se. Como sugere Larrosa,

na epígrafe⁵, somos a narrativa aberta e contingente da história de nossas vidas, a história de quem somos em relação ao que nos acontece.⁶

A possibilidade de falar sobre suas experiências, sobre as lembranças de seus professores permite ao aluno/professor dar sentido ao vivido. Ao recordar-se de situações vividas como aluno, será possível perceber aspectos passados que constituíram a imagem docente.

Como nos fala Passegi, a percepção dessa história não é fixa, imutável, o que dá sentido ao processo de revisita-la. Nesse olhar para os professores com os quais conviveram, os alunos/professores desse grupo puderam fazer escolhas, repensar práticas, reelaborar a maneira pela qual se viam como professores.

A reflexão sobre seu processo de formação não permite apenas situar-se numa história e numa continuidade temporal, ela conduz progressivamente o sujeito a questionar-se sobre sua visão do humano em sua dimensão terrestre (de que é feito o humano?) e em sua dimensão cósmica (o que é a humanidade?). Essa dupla dimensão tem o efeito de clarear a atitude do sujeito a respeito da aprendizagem e das atividades educativas.⁷

O CORPO NO JOGO TEATRAL

Devido à escolha de trabalharmos com a improvisação teatral, em todo o processo foi dada uma grande importância para a expressão do corpo: foram estabelecidas propostas que exploravam o contato com o próprio corpo e com o dos colegas, permitindo maior conhecimento e domínio das possibilidades expressivas corporais.

Inicialmente, foi proposto que os participantes deitassem no colchão e relaxassem, sentindo o corpo como se fosse uma massa, e fizessem movimentos de modelagem desta. Foi solicitado, em seguida, que voltassem a sentir seus corpos como compostos de ossos e músculos e pegassem um pedaço dessa massa em suas mãos para modelar um objeto ou uma forma. Na sequência, trabalharam em dupla, modelando uma única forma/objeto, sem combinar verbalmente nada do que seria feito.

A importância dada à percepção corporal é o que nos faz incluir neste texto o percurso pelo qual este processo se constituiu.

A linguagem teatral, assim como a dança, possibilita um conhecimento do próprio corpo e uma ampliação das possibilidades de vivência dele e com ele. Ao descobrir maneiras pelas quais podemos nos expressar corporalmente, descobrimos novas

5 “*Lo que somos es la elaboración narrativa (particular, contingente, abierta, interminable) de la historia de nuestras vidas, de quién somos en relación a lo que nos pasa*” (Jorge Larrosa).

6 PASSEGI, Maria C. A experiência em formação. *Revista Educação - Dossiê Pesquisa (Auto) biográfica e Formação*, v. 34, n. 2, p. 147, 2011.

7 JOSSO, Marie-Christine. *Caminhar para si*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2010, p. 190.

formas de nos movimentarmos, novas expressões e recursos que podemos utilizar na relação com outros corpos, nas relações sociais.⁸

Perceber que a maneira pela qual nos expressamos é uma dentre as muitas possibilidades com que nossos gestos podem ser ampliados; e que podemos ampliar a consciência sobre as formas de nos expressar corporalmente é a base para tomar consciência de como eu, professor, me expresse e de como posso ler, nos corpos dos meus alunos, aspectos que não são ditos por palavras.

A esse exercício corporal, continuamos o trabalho com o figurino em jogos teatrais que colocassem em questão a roupa e suas possibilidades de transformação: fizemos, por exemplo, o jogo das três mudanças⁹, no qual solicitaram-se inicialmente três alterações nas roupas, depois cinco e, então, sete ou mais, de maneira a criar personagens.

Nos dois grupos ficou evidente uma maior dificuldade para modificar-se quando estavam na dupla. Essa dificuldade foi relacionada ao fato de estarem sendo observados detalhadamente, e a maioria teve dificuldade em vislumbrar, inicialmente, mudanças possíveis em sua maneira de se vestir, de se apresentar.

Para uma das participantes, modificar a maneira de se vestir gerava um sentimento de invasão tão forte, que ela escolheu fazer modificações em sua maneira de se movimentar, nos seus gestos, para não alterar nenhuma roupa.

Foi interessante perceber que a maioria dos participantes encontrou muitas formas de transformar suas roupas, quando a solicitação foi de que criassem o figurino de um personagem, o que pode ser visto nas imagens apresentadas.

A criação do figurino do personagem implica um distanciamento da pessoa. Transformo as roupas no momento em que essa transformação e esse figurino não mais estão me apresentando pessoalmente, mas apresentam outro, o personagem que passo a representar. Esse distanciamento é o que permite que muitos atores possam experimentar tantos papéis, com valores e posicionamentos distantes dos escolhidos pessoalmente. É, também, na experimentação desse outro personagem que entendemos a importância do trabalho teatral como parte da formação humana, já que ele permite o exercício de alteridade pela experimentação de outra perspectiva.

A ideia de que somente com muitos recursos é possível criar um figurino e de que uma peça de roupa só pode ser utilizada de uma única maneira foi questionada, para permitir enfrentar o desafio desse jogo.

Um professor que colocou suas meias nas orelhas e seu cinto no nariz, criando um elefante como personagem, comentou ao final não se achar criativo e surpreendeu-se com a solução encontrada. Essa experiência evidenciou o quanto a possibilidade de ser criativo está relacionada a situações desafiadoras, à necessidade de criar e à possibilidade de reconhecer, em nosso dia a dia, situações nas quais nos permitimos ser criativos.

8 FÁRIA, Alessandra. A. *Contar histórias com o jogo teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 127.

9 Neste jogo proposto por Spolin, o jogador altera três elementos na maneira que ele está vestido e a sua dupla deve identificar quais foram. É um jogo que trabalha a percepção do outro e a flexibilidade para transformar-se (cf. SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo, Perspectiva, 2008).

No cotidiano docente, muitos desafios são apresentados, porém é pequena a percepção de que soluções novas possam resolver conflitos e impasses para a construção de conhecimento. Muitas vezes, o que observamos é a repetição de uma única maneira de lidar com as situações que se apresentam, pois o professor não percebe seu potencial de criar e, mesmo quando o percebe, não se autoriza a exercê-lo.

Nos dois grupos que participaram deste estudo, a criação ocorreu na transformação de suas roupas, e diversos tipos surgiram, como prostitutas ou freiras. Um dos alunos comentou que a criação do “personagem” pelo figurino revelou aspectos que ele não reconhecia como seus. Em seu figurino, o aluno amarrou um pano na cabeça e caminhava com uma postura de medo e de vergonha perante o grupo. Mostrava-se muito aberto e comunicativo, opinando sempre e procurando refletir sobre os aspectos debatidos, porém a situação de ser o único homem entre tantas mulheres provocava certo desconforto. Talvez o figurino escolhido por ele tenha também expressado aquilo que ele vivia com aquele grupo, mesmo que não caracterizasse sua personalidade. A essa experiência se aplica a afirmação de Fischer¹⁰:

a função permanente da arte é recriar para a experiência de cada indivíduo a plenitude daquilo que ele não é, isto é, a experiência de toda a humanidade. A magia da arte está em que nesse processo de recriação, mostra a realidade como passível de ser transformada, dominada e tornada brinquedo.

O exercício de uma linguagem artística parece ter possibilitado olhar, experienciar e recriar a realidade a partir daquilo que não se é, mas que existe como possibilidade ou como o avesso que revela a falta ou o desconforto. Neste exercício com o figurino, ao compor personagens, foi possível essa experimentação. Os grupos de alunos e de professores puderam, através dos papéis exercidos, brincar com a realidade e perceber características e possibilidades não notadas até então.

Tendo esse primeiro momento como disparador para a percepção das roupas e das possibilidades de sua transformação, solicitamos que cada um se lembrasse de um professor e da forma como ele, ou ela, se vestia e desenhasse esse professor.

FIGURINOS INDIVIDUAIS

A proposta de trabalhar com a memória dos professores permitiu que olhassem para suas lembranças com a distância dos anos e entrassem em contato com motivações que, possivelmente, orientaram algumas de suas escolhas.

O sujeito que constrói sua narrativa e que reflete sobre sua dinâmica é o mesmo que vive sua vida e se orienta em cada etapa. Dizer isso equivale a colocar o sujeito no centro do processo de formação. É fazer dele o escultor de sua existência, mesmo se o material sobre o qual trabalha impõe exigências conhecidas ou inesperadas.¹¹

10 FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p. 252.

11 JOSSO, Marie-Christine, *op. cit.*, p. 195.

Recordar seus professores possibilitou ao grupo de alunos e professores a percepção das influências vividas no cotidiano escolar. Pensar em suas roupas e desenhá-las, escolher dentre os vários professores com os quais cada um conviveu qual havia sido marcante, qual trajava roupas que ficaram na memória foi uma maneira de refletir sobre a importância da identidade expressa na escolha de como se vestir.

Um terno de pedra, preto, como uma armadura. Quantos botões desnecessários neste terno (na disciplina sobre Marx!). E a gravata, o nó sufocante na garganta, dela, apenas o vermelho não se encontrava em contradição. Em um curso sobre Marx (!) a veste burguesa mais descarada. O próprio autor — li depois — comentava sobre o terno burguês. Contudo, naquele conjunto, onde a veste era mais que o professor, havia algo não postigo: uma bengala. O terceiro membro do enigma da esfinge elidia um pouco a atenção daquele terno de pedra. Ela segura as pernas cambaleantes do tempo transcorrido no corpo do professor Rubens e dizia, diferente do enigma egípcio (sic) que nos petrifica, que o enigma do tempo nos faz areia.¹²

Os quadros 1 e 2 apresentam os figurinos desenhados individualmente: no quadro 1 estão as escolhas feitas pelos alunos de graduação e, no quadro 2, as escolhas pelos professores. Evidentemente, a apresentação em forma de um quadro, que sintetiza os desenhos e os textos apresentados pelos participantes, não permite uma aproximação completa com os elementos expressos, porém a apresentação destes dados permitirá um melhor entendimento dos figurinos coletivos, assim como dos aspectos abordados no texto. Mantivemos, sempre que possível, o texto apresentado pelos participantes.

Professor de que época	Motivo da escolha	Característica das roupas
Nenhum professor específico	Não foi explicitado.	Uma blusa colorida, com desenho de pássaro e flores, manchada.
Nenhum professor específico	O uso de uma roupa ou acessório diferente do habitual, como um vestido, ser motivo de comentários.	Vestido florido, batom, bolsa pequena cruzada, faixa na cintura.
Matemática/ artesanato	Bastante simpática, carismática, muito extrovertida e se dava bem com todos na escola (característica com a qual a aluna se identifica).	Cores alegres, muitos colares, saias estampadas e uma rasteirinha bem simples.
3ª série	Parecia uma boneca, tinha um aspecto infantil.	Saia jeans com sapatos de boneca de todas as cores.

12 Trecho de um dos textos redigidos por um aluno da graduação.

Professor de que época	Motivo da escolha	Característica das roupas
3ª série	Por ser o professor de quem ela mais lembra.	Tênis, bermuda e camiseta.
3ª ou 4ª série	Curiosidade em saber o que estava por baixo da roupa e qual a cor do cabelo.	Saia preta e blusa social bege, sapatinho preto e um véu que não permitia ver nem um pedacinho do cabelo.
5ª série - matemática	Contradição entre a professora com a blusa de mangá e a que a substituiu, que usava avental por acreditar que os professores não deveriam usar roupas inadequadas.	Blusa sintética com desenho de mangá, que aparecia a barriga.
5ª série	Os meninos da sala reparavam no formato da calcinha e no sutiã, que era mais escuro que a blusa.	Calça agarrada preta, camisa branca ou rosa claro, cabelo curto, tênis All Star preto.
6ª série - geografia	Gosto eclético, às vezes combinava tanto as roupas que ficava brega.	Roupas que marcavam muito, floridas, coloridas e alegres. (No desenho a professora é bem bunduda).
6ª série professor de gramática	Professor usou no primeiro dia de aula.	Camiseta com uma imagem de alguém com algo na cabeça, que acena.
7ª série – ensino religioso	Não foi explicitado.	Uma saia amarela abaixo do joelho, sapato azul de pouco salto, blusa rosa com uma faixa amarela na cintura, sem decote e uma bolsa nas mãos.
7ª série – geografia	Combinava suas roupas pela cor, incluindo acessórios e meias.	Calça rosa, blusa rosa acinzentada, colar cinza, sapato cinza.
Ensino Médio	Roupas ousadas, apesar da idade avançada (45) e tinha um discurso contra o consumismo, dizendo que comprava suas roupas no supermercado, mas usava roupas de marca.	Vestido decotado e curto, preto e vermelho, aparecendo as alças do sutiã vermelho. A barra do vestido é em pontas.

Professor de que época	Motivo da escolha	Característica das roupas
2º ano do Ensino Médio - matemática	Vestia-se muito bem, bonita e elegante. Uma professora que a fez entender matemática; boazinha, mas exigente, que conseguia prender a atenção de todos.	Um vestido longo, azul-marinho com flores brancas, combinando com as sandálias de plataforma azul e branca; parecia ser de malha, ficava caído e rodado na barra. O jaleco por cima, usado às vezes, atrapalhava.
Ensino Médio – biologia	Uma das professoras mais bonitas da escola, mas que usava uma cinta compressora que era possível ver quando a blusa subia.	Calça jeans ou social, camisetas ou blusinhas, cabelos pretos soltos, bijuterias e joias e maquiagem nos olhos.
1º ano do Ensino Médio - inglês	Sempre bem arrumada.	Salto, anéis, pulseiras, colares e brincos (não tudo de uma vez).
Professora de biologia do Ensino Médio e diretora	Vontade de saber o que havia debaixo da roupa e qual a cor do cabelo. Motivo de risada e piadas dos alunos.	Hábito de freira.
Ensino Médio – química	Coleção de casaquinhos.	Casaquinhos todos iguais de várias cores, gola careca, com botões e barrado.
Ensino Médio – geografia	Sempre usava a mesma roupa. Diziam que ele era comunista.	Camisa cinza, calça jeans e sapato preto.
15 anos	Não foi explicitado.	Vestido preto tomara-que-caia, com o nome dos alunos no barrado branco, sapato de salto.
Escolheu quatro professores: de literatura, do Ensino Médio e da faculdade.	Não foi explicitado.	Dois deles usavam calça jeans rasgada, tênis All Star e sentavam sobre a mesa com pernas cruzadas. Os outros dois usavam calça social, sendo que um deles era “afrancesado” e o outro tinha amendoim no bolso da camisa.
Faculdade	Uma velhinha fofa, que lembra uma caricatura.	Faixa no cabelo, com os óculos da mesma cor, três relógios, meias de cores berrantes, saia longa, blusa de bolinhas e blusa de frio amarrada na cintura.

Professor de que época	Motivo da escolha	Característica das roupas
Faculdade	Roupa (terno) que contraria o discurso marxista.	Terno com gravata vermelha e bengala.
Faculdade - sociologia	Lembra a avó.	Delicadas e estampadinhas.
Faculdade	Impecavelmente bem vestida	Vestido e salto alto.
Faculdade	Uma pessoa segura, que está pouco <i>se fudendo</i> para o que os outros pensam.	Não combinar as cores das roupas
Faculdade	Ter achado um charme a dama de vermelho.	Vestido vermelho com flores alaranjadas e meias vermelhas.
Faculdade – antropologia da educação	Usava roupas muito estilosas, desejadas. Identificava-se com ela.	Cabelo loiro e cacheado, às vezes preso de forma diferente e estilosa.
Faculdade	Só repetiu a roupa uma vez em dois semestres; quer ser como ela, inspira-se nela.	Vestido rosa com desenhos abstratos em azul e rosa; sapato de salto.

Quadro I. Figurinos individuais Unicamp

Quanto às escolhas de professores, observamos que 30% são de professores da faculdade e 30% do Ensino Médio, isto é, os alunos escolheram, em geral, professores com os quais tiveram contato mais recentemente. Um dos fatores que pode ter pesado nessa escolha é ser a lembrança mais clara. Com relação aos motivos que levaram à escolha de um determinado professor, embora qualquer agrupamento ignore detalhes individuais, podemos notar que 45% escolheram professores que se preocupavam com a aparência, que se mostravam elegantes ou bonitos; 20% escolheram professores que utilizavam roupas que, de alguma forma, despertavam a curiosidade pela sexualidade; 15% escolheram roupas que confirmavam ou contradiziam o discurso apresentado pelo professor; 10% escolheram um professor que despertou a afetividade (relação com a avó); 5% escolheram por ser uma roupa diferente da dos demais professores e 5% foram movidos pela identificação com o professor. De um total de 29 participantes, não foi possível classificar oito: quatro por não terem apresentado a razão da escolha e quatro por não terem se encaixado em nenhuma destas categorias.

Professor de que época	Motivo da escolha	Característica das roupas
Não informado.	Não foi explicitado.	Um homem com cabelo espetado, cigarro na boca, desenhado em duas situações: uma delas ao lado de uma bicicleta, e a outra com uma maleta e um bastão de onde parece sair fogo, de seus bolsos também saem coisas.
Não informado.	A falta de cor e a repetição de roupas.	A falta de cor e a repetição de roupas.
Não informado.	Usar avental com a marca da empresa onde trabalha bordada no bolso.	Professor careca, com um avental grande com a marca Bosch bordada no bolso; óculos quadrado.
Não informado.	Livre de preocupação com o padrão; às vezes passa o ar de relaxado.	Calça com a barra desfeita.
Não informado.	Uniformes padronizados.	Camisa vermelha com um bolso pequeno do lado esquerdo.
1ª série	A professora estar sempre enfeitada.	Vestido, meia-calça, sapato de salto, brincos, colar e pulseira.
Seis anos	O fato de a professora estar sempre vestida da mesma forma.	Calça e camisa jeans, lenço vermelho na cintura, tiara mostarda, cabelo solto e sapato de bolicinha na sola.
Oito anos	Saia e blusa bem alinhadas.	Saia vermelha de pregas, blusa com botões e detalhes no punho, cinto.
Dez anos	A professora usar sempre um jaleco sujo de giz atrás e, às vezes, com riscos na frente.	Jaleco amarelo com botões azuis, sujo de giz.
7ª série - Expressão corporal	Roupa larga, confortável, de algodão, que se movimentava junto com o professor.	Calça solta, sapato tipo chinelo de dedo, blusa solta, regata.
2º e 3º colegial	Professor que trocava de blusa no verão, pois suava muito.	Calça jeans e camisa laranja, que era trocada por uma rosa no verão.

Professor de que época	Motivo da escolha	Característica das roupas
Colegial	Ter ouvido de um colega que ela se vestia da mesma maneira que a professora, o que a deixou arrasada, pois em sua visão a professora usava roupas estranhas, antigas e fora da moda. Hoje, ela concorda com o menino.	Calça azul, grudada no corpo, sapato rosa, blusa rosa com flores de várias cores e botões, bem folgada, tipo bata.
Professor de handebol da faculdade	Só usava agasalho Adidas.	Agasalho azul, com a marca Adidas; usa óculos.
Faculdade	Roupas diferentes, difíceis de encontrar, pareciam ser compradas em um brechó.	Calça pantalonada verde, blusa vermelha, cinto vermelho, sapato tipo boneca, bolsa roxa de tecido, combinando com o sapato, anel grande.
Um colega, há quatro anos.	Jeito excessivamente tranquilo de se vestir, passando a sensação de estar tudo bem sempre.	Calça larga e blusa tipo bata, bem larga.

Quadro 2 . Figurinos individuais FAACG

Das escolhas feitas pelos professores, observamos que 33% não definiram de que momento era o professor escolhido e 27% escolheram professores do Ensino Fundamental I. Diferentemente dos alunos que ainda estão na graduação, a lembrança dos professores não se dá, na maior parte dos casos, pela proximidade temporal, pois, para vários deles, já se passaram muitos anos de distância da faculdade, quando tiveram seus últimos professores. Com relação aos motivos que levaram à escolha de um professor, 39% escolheram roupas que aparentavam conforto e rompiam com o padrão estabelecido, 38% escolheram uma roupa que se assemelhava a um uniforme, seja o uso de um jaleco ou a repetição da roupa e 23% escolheram pela beleza e elegância. De um total de quinze participantes, dois deles não puderam ser classificados: um por não ter apresentado a razão da escolha e outro por não ter se encaixado em nenhuma destas categorias.

Podemos observar uma predominância de professoras nas lembranças individuais, principalmente dos alunos da Unicamp. Nos figurinos coletivos as representações femininas são ainda mais presentes, como pode ser visto a seguir.

FIGURINOS COLETIVOS

Feitos os desenhos individuais, foram formados grupos para a criação de um figurino que expressasse alguma característica relevante da docência. Esclarecemos que os

figurinos desenhados tiveram como proposta a escolha de somente um aspecto da docência, o que não permitiu aos grupos a apresentação da possível diversidade na concepção de seus integrantes, sobre ser professor.

As dificuldades com o desenho também é um dado que interfere nas soluções visuais encontradas. As análises apresentadas, embora busquem trazer as motivações das participantes, é das pesquisadoras, que fazem uso de suas vivências e seus valores na interpretação das imagens apresentadas.

Os figurinos desenhados, expostos nas imagens 1 e 2, apresentam a ideia de professor expressa por esses dois grupos:



Imagens 1 (esquerda) e 2 (direita)

Nas imagens 1 e 2 existe a intenção de representar a infância, a docilidade, o carinho. Na imagem 1 as alunas criaram um figurino infantil. Escreveram: “Aspecto Infantil: Figurinos que deem ao adulto um aspecto infantil. Sapato boneca, chuquinhas, laços, vestidos, rendas, estampas de bolinhas, cores vibrantes, meia-calça de coraçãozinho, doces, balas, pirulitos, cabeça de pirulito, guarda-chuva feito de tampa de guaraná, roupa feita de massinha de modelar”. É um figurino que traz elementos da infância, mas vale observar que a ideia de infância é semelhante à apresentada nos bufês infantis, onde a criança só gosta de muitas cores vibrantes e de doces, e a professora é infantilizada. A imagem 2 apresenta o figurino como “doce, feito de papel machê, representa uma pessoa amável, carinhosa e doce”. Este figurino remete ainda mais claramente aos personagens infantis apresentados pelos programas para crianças. Embora o desenho não seja o mesmo, existe uma boneca chamada Moranguinho, que tem cara e corpo de uma menina, mas se veste com estampas de morango e está sempre com um morango ao lado.

Nessas primeiras imagens, podemos perceber a importância dada ao amor, ao carinho, à docilidade, à bondade e à meiguice. Chama a atenção a associação dessas características com a infantilização da imagem da professora. A ideia de criança também é fortemente influenciada pelos produtos comercializados para elas. É como se, para que a relação entre professora e aluno seja pautada pelos sentimentos amorosos, tanto a professora como as crianças necessitassem assumir esse mundo da infância abobalhada, vendida constantemente em muitos produtos, programas infantis e espaços destinados às crianças.

Rios¹³ discute essa ideia de felicidade, ao relacionar o conceito de felicidade com o de cidadania, propondo o questionamento dessa busca da alegria constante.

É preciso deixar de lado a ideia “hollywoodiana” de felicidade, identificada com uma vida “cor-de-rosa”, sem conflitos e contradições. Se afirmarmos que a felicidade é outro nome para o bem comum e que o bem comum é o bem coletivo, bem público, queremos dizer que ela se identifica com a possibilidade de participar criativamente da sociedade, dizer sua palavra, ser ouvido e reconhecido em sua identidade, ser considerado e saber considerar no coletivo.

As imagens apresentadas nos figurinos trazem esse mundo “cor-de-rosa”, com uma perspectiva de felicidade permanente, na qual não se reconhecem identidades, não se escutam as palavras particulares de cada professor ou aluno.

A música “Ciranda da Bailarina”, de Chico Buarque, mostra a bailarina também como uma pessoa que não tem nenhum problema, nenhuma sujeira, nada de feio. Ela, bailarina, está, assim como estas professoras, habitando esse espaço de felicidade incondicional, sem conflitos, sem particularidades, onde só cabem a beleza e a perfeição. Vale pensar qual perspectiva de amor e de carinho está proposta nessa relação entre professoras e alunos.



Imagens 3 (esquerda), 4 (centro) e 5 (direita)

A imagem 3 apresenta uma pessoa com uma flor no lugar do rosto, onde cada pétala é de uma cor e tem, escritos, os nomes dos alunos. No corpo usa um vestido cinza curto, e sapatilhas verdes de bailarina. Nas costas tem folhas e troncos; utiliza diversas pulseiras. Segundo as participantes, “o figurino representa vaidade e foi baseado em uma professora que usava muitos acessórios, perfume e maquiagem”. Apesar dessa explicação sobre a motivação do desenho, é interessante observar a escolha de um figurino no qual a professora tem troncos e folhas presas ao seu corpo e carrega em seu rosto os nomes de todos seus alunos, que a fazem ficar com uma cara redonda, desprovida de traços humanos, pois seus olhos, nariz e boca são

13 RIOS, Terezinha. A. *Compreender e ensinar: por uma docência da melhor qualidade*. São Paulo, Cortez, 2001, p. 120, grifos da autora.

estilizados. O sapato da professora tampouco é o de uma mulher vaidosa, mas, sim, de uma bailarina, em posição de ponta, o que sugere, ao mesmo tempo, equilíbrio, rigidez e, para quem já ficou nas pontas de uma sapatilha, sofrimento.

A imagem 4 apresenta o figurino de uma noiva com uma bengala, tênis *All Star* vermelho e bigode. O grupo de alunos informou buscar demonstrar a contradição permanente de muitos professores. No desenho é possível observar, ao redor da professora, caras que fazem lembrar a imagem de “O Grito” de Edvard Munch, pois, além da surpresa, essas caras expressam sofrimento. É interessante observar a escolha do tênis *All Star* vermelho, “simbolizando a influência das discussões pretensamente revolucionárias”. Mesmo com todo o estranhamento causado pela figura, ela sequer se aprofunda no que faz, já que suas discussões se pretendem revolucionárias, mas não são. Talvez para compensar a escolha do tênis ou a pretensão de ser revolucionária sem conseguir, a bengala é apontada como elemento indispensável para evidenciar “o quanto não podemos ser totalmente supérfluos”. Esse desenho foi feito pelo grupo no qual estava o único homem da turma e é o único que traz aspectos do masculino em sua composição.

A imagem 5 mostra um figurino com uma cara em pedaços, vários braços e pernas. Não tem sexo. Segundo as autoras, “caracteriza aquilo que está saindo do professor, como baba, bafo, pelos”. Se, nas imagens 3 e 4, o figurino que caracteriza o professor apresenta deformações, causando estranhamento, a imagem 5 se aprofunda nessa proposta e causa nojo. Uma cara feita por pedaços, desfigurada, que remete à falta de unidade, de coerência e onde sobra sofrimento, suportada por um corpo que baba, que deixa para seus alunos os excrementos, além de ter muitos braços, o que sugere a impossibilidade de que esses alunos escapem.

Os figurinos 3, 4 e 5 apresentam aspectos do professor que estão longe dos dois anteriores. Nestes, o sofrimento é trazido de forma contudente, não se vê nos professores a possibilidade da relação amorosa, nenhum dos três inspira aproximação ou carinho. Saímos de um oposto ao outro.



Imagens 6 (esquerda), 7 (centro) e 8 (direita)

Na imagem 6, o figurino partiu da situação de imaginar o que as freiras usavam por baixo de seus hábitos. No relato sobre o figurino, as alunas contaram as várias suposições que haviam levantado. O figurino expressa as muitas possibilidades de leitura, pelos alunos, da forma como os professores se vestem, o que revelam de si e o que escondem. Neste caso, o fato de as professoras serem freiras e usarem hábito gerou no grupo de alunos diferentes fantasias, em sua maioria sexuais, o que pode ser visto na opção por desenhar uma meia arrastão, uma calcinha vermelha, cabelos igualmente vermelhos, tatuagem, seios e a frase: “Só Deus pode me ajudar”. Vale observar que embora os elementos do figurino remetam a uma mulher, seu corpo é de uma adolescente, ainda sem curvas.

A imagem 7, composta por dois desenhos, sendo um a frente e o outro, o verso¹⁴, não é de uma freira, mas apresenta, também, a mesma ideia de que as professoras escondem sua essência em roupas que não as representam. O figurino mostra a roupa de uma senhora inteiramente coberta por saia longa e blusa fechada nos punhos e no decote. Nesta imagem não há qualquer possibilidade de sensualidade, até os cabelos são domados em um coque. O verso desta imagem é de um figurino de um vestido curto, com meia arrastão, tatuagem, decote, salto e cabelo curto, não mais no coque. A frente não é de uma freira, mas quase.

As duas imagens, 6 e 7, apresentam a ideia de que as professoras aparentam aquilo que não são, que mostram em suas roupas profissionais uma ausência de sexualidade, mas essa mesma sexualidade é bastante exagerada em sua vida privada.

A última imagem — de número 8 — criada pelos alunos é de um vestido feito com taças de cristal, que tem um ponto de interrogação no lugar da cabeça e pernas de pau. Ao apresentarem esse figurino, as alunas revelaram ser a representação de uma pessoa insegura, que tem sempre dúvida. A fragilidade expressa nesse figurino demonstra o professor como alguém que não tem qualquer domínio sobre suas ações e tem dúvidas sobre suas ideias.

A proposta de criação de um figurino que expressasse a imagem de professor poderia implicar a escolha de um aspecto a ser retratado, pois expressar muitos aspectos ofereceria o risco de que nenhum ficasse claro. Evidentemente, ao fazer uma escolha, as demais características tiveram que ser ignoradas, porém chama a atenção o fato de que as características mais positivas escolhidas são retratadas de maneira estereotipada, como nos figurinos 1 e 2. Já os outros figurinos apresentam uma imagem do professor como alguém vaidoso e pesado, contraditório, nojento, dissimulado e frágil.

Os corpos que, supostamente, carregam estes figurinos apresentam características interessantes e diversas. Na imagem 1 vemos um corpo infantilizado, assim como seu figurino, a imagem 2 não é de um corpo humano, a 3 e a 4 são femininos, já que possuem busto demarcado e quadril definido, embora as pernas da quatro sejam de uma criança. A imagem 6 se assemelha a uma adolescente, é uma mulher,

14 No desenho, foi apresentada a imagem da professora de coque e, na sequência, o verso, no qual ela está totalmente transformada. Com o movimento de girar o papel, foi possível ver essa ideia de ser uma mesma pessoa em dois figurinos. O formato do corpo e da cabeça ocupou o mesmo espaço no desenho, o que possibilitou a visualização das duas imagens de uma mesma pessoa.

pois tem seios, mas não tem curvas; em compensação, a imagem 7 apresenta uma mulher de quadril bastante largo, principalmente na versão “comportada”, passando a impressão de ser mais jovem quando é mais sexualizada. Na última imagem, de número 8, também é evidente o fato de ser uma mulher, seja pela indicação de busto, como do quadril mais largo que a cintura.

Passamos agora a apresentar as imagens criadas pelos professores pesquisados.

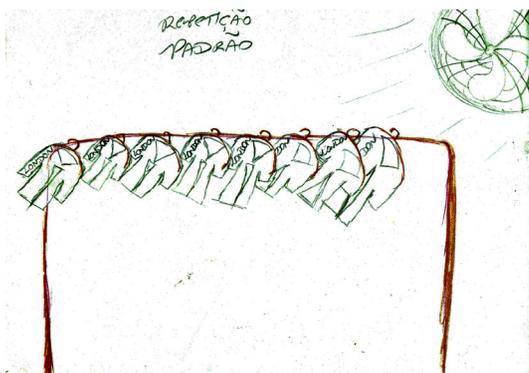


Imagem 9

A imagem 9 mostra um figurino que é um guarda-roupa com todas as roupas iguais. Os professores que fizeram esta proposta pretendiam expressar a padronização, a repetição dos professores. Ao apresentar este figurino, o professor comentou que, mesmo que você queira fugir de um padrão, acaba caindo em outro¹⁵.

É interessante observar que os figurinos propostos pelos professores se relacionam muito mais com situações vividas como docentes do que com suas lembranças sobre os professores que tiveram.



Imagens 10 (esquerda) e 11 (direita)

¹⁵ Na escola onde a pesquisa se realizou todos utilizam uniformes: alunos, professores e coordenadores. Os uniformes dos professores são iguais aos dos alunos, somente uma camiseta com o logo da escola; e os coordenadores e diretores possuem um uniforme diferenciado, com saia/calça, camisa e paletó.

A imagem 10 escolheu como aspecto a ser retratado a paixão pela docência e apresentou um figurino muito florido e colorido. Esta imagem parece ser a única na qual se evidencia o corpo de uma mulher, não deformado ou infantilizado, caracterizando algo bom da docência. O figurino traz elementos da natureza, como as flores, e escolhe a cor da terra e dos troncos para as pernas. A blusa não é rígida, as flores dão a impressão de movimento e rodeiam também a cabeça desta professora. Os cabelos são desenhados com traços semelhantes aos que compõem a blusa, possibilitando um diálogo, uma unidade desta figura. Enfim, um figurino que expressa um aspecto positivo presente na docência, que é a paixão por ensinar.

A imagem 11 apresenta um figurino de uma mulher que, segundo as autoras, teve como motivação expressar a elegância, ressaltando o fato desta característica ter sido mais presente antigamente do que é hoje. Na imagem é possível ver um corpo de mulher com roupas que denotam o cuidado com sua aparência, pelo uso de acessórios, tais como colar, cinto ou pulseira e sapatos de salto. Não se mostra uma mulher que esconde seu corpo, como nos figurinos 8 e 9, mas tampouco se apresenta de maneira exageradamente sexualizada, como na imagem 9. Esta mostra o ombro, tem cintura, é elegante, mas a sexualidade não é sua característica marcante.



Imagens 12 (esquerda) e 13 (direita)

A imagem 12 mostra alguém carregando um piano nas costas, com uma pasta em uma das mãos e uma bola de ferro presa a um dos pés. Os professores que fizeram este figurino afirmaram que a escolha foi motivada pelo fato de se sentirem muito desvalorizados em alguns momentos, pelo total descaso dos alunos pelo trabalho proposto. É uma imagem deprimente do professor, que, além de carregar um piano e ter uma bola de ferro nos pés, tem olheiras profundas e os bolsos vazios. A sobrecarga e a tristeza desta figura são marcantes.

A imagem 13 propõe como figurino um grande avental, cheio de bolsos com muitas coisas dentro: borrachas, brinquedos, confetes, bolas, bexigas, “farmácia” etc. Ao apresentarem este figurino, uma professora (de teatro) relatou que, quando abre sua bolsa, em casa, encontra diversos objetos que ela provavelmente pega no decorrer do dia e coloca na bolsa: tampinhas de caneta, papéis etc. e discorreu sobre o peso de carregar tantas coisas e materiais. Embora o relato e o personagem tivessem um peso, era um peso muito diferente do apresentado na figura anterior, mesmo que,

em alguns momentos, tivesse a sensação de carregar lixo na bolsa. A associação feita pela professora com o mambembe, como algo desleixado, também poderia ser vista dentro de outra perspectiva do mambembe: como atores que caminham levando arte, diversão e conhecimento por onde passam. Este figurino apresenta o professor como um *clown*, passando uma sensação forte de satisfação divertida ou de satisfação com o que faz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fato de precisarem refletir e escolher que imagem de professor gostariam de retratar e quais aspectos da docência gostariam de valorizar na criação do figurino, permitiu aos dois grupos entrarem em contato com aspectos significativos da docência e questioná-los.

O trabalho inicial com as memórias docentes auxiliou tanto os estudantes universitários como os professores a tomarem consciência do quanto a roupa trajada deixa marcas, constrói imagens sobre ser professor. Durante a criação dos figurinos, tiveram a oportunidade de criticar e ressignificar essas imagens. Nesse processo, refletiram sobre o movimento de identificação da criança com seus professores, percebendo que algumas características podem nos aproximar ou nos distanciar dos nossos alunos.

Os figurinos desenhados pelos professores apresentam a vivência da condição docente atual, mas a lembrança de seus professores está muito pouco retratada. Notam-se claramente aspectos enfrentados por eles no cotidiano da escola, e aparece o sofrimento causado pelos muitos aspectos da docência, das relações pessoais, das regras institucionais, do cansaço, da rigidez, do pouco reconhecimento social. Ainda que de forma menos explícita, também é mostrada a paixão por lecionar. Fica clara a diferença entre os que já são professores, em alguns casos, há muitos anos e os alunos que ainda não são, que têm como imagem docente a mistura entre os professores que tiveram e os que desejam ser.

Este texto apresenta uma possível análise de um dos aspectos de uma pesquisa que explora outros elementos da cena teatral. Parte do que foi aqui apresentado foi discutido com os participantes, porém a análise detalhada das imagens, permitida pela distância do vivido, revelou aspectos não percebidos no momento do trabalho com os grupos. Certamente, as formas de olhar para cada um dos desenhos seria muito diversificada, caso cada participante o fizesse. Este texto é apenas o diálogo da pesquisadora e sua supervisora.

Esta análise nos permite observar os muitos elementos e as múltiplas visões da docência que este exercício pode possibilitar. Além do se dar conta da importância que a roupa adquire e do quanto ela pode expressar aspectos significativos e marcantes para os alunos, a criação dos figurinos expressou, de forma simbólica, os muitos professores que os sujeitos tiveram, são ou serão. Entendemos também ter permitido a reflexão sobre qual (ou quais) cada participante gostaria de ser.

Recuperar nossas memórias é uma forma de podermos entender de qual lugar interpretamos o sentido de ser professor. Para o grupo de professores, foi evidente

o quanto recuperar sentimentos e percepções da infância possibilitou repensar atitudes de professor. Para o grupo de alunos, essa vivência os fez pensar sobre aspectos a serem considerados no momento de tornar-se professor.

Relevante neste processo de recuperar memórias e improvisar, partindo delas, foi a possibilidade de resignificá-las. Muitas lembranças tristes foram trazidas e, ao recuperá-las, não se apagaram as tristezas do momento vivido, mas podemos, como formadores, não assumir crenças impostas pelos professores naqueles momentos sobre as nossas capacidades. Recuperar estas memórias foi uma oportunidade de distanciar-se dessa visão sobre si, podendo deixar de lado uma sensação de incapacidade.

Evidentemente, este processo pelo qual passamos não possibilitou uma transformação completa ou uma libertação de qualquer visão pessimista de cada participante. Apenas identificamos essa possibilidade, a possibilidade de termos resignificado situações e capacidades, ao olhar para essas lembranças e criar sobre elas.

SOBRE AS AUTORAS

ALESSANDRA ANCONA DE FARIA formadora pelo Instituto *Avisa Lá*, pós-doutorada na Faculdade de Educação da Unicamp com bolsa Fapesp, desenvolveu pesquisa na qual investiga a imagem do professor, partindo de sua memória e do jogo teatral. Doutora em Educação pela PUC/SP (2009), mestre em Teatro Educação pela ECA/USP (2002), graduada em Licenciatura Plena em Artes Plásticas pela Faculdade de Arte Santa Marcelina (1987). Tem experiência na área de Arte e Educação, com ênfase em Teatro, atuando principalmente na formação de professores.

E-mail: leleancona@hotmail.com

ANA ANGÉLICA MEDEIROS ALBANO licenciada em Desenho e Plástica pela Fundação Armando Álvares Penteado/SP (1972); mestra em Psicologia da Educação pela USP (1983); Especialista em Cinesilogia pelo Instituto Sedes Sapientiae (1990) e doutora em Psicologia Social pela USP (1995). Atualmente é professora da Faculdade de Educação da Unicamp, pesquisadora do Focus Group for Creativity in Education, da Fundação Marcelino Botín, Santander/Espanha (desde 2009) e do Imagination and Education Research Group/IERG — Simon Fraser University/Canadá (desde 2003). Implantou e coordenou projetos sociais de Iniciação Artística nas Prefeituras de São Paulo, Santo André e Diadema (de 1983 a 1997). Suas pesquisas estão focadas na observação de histórias de iniciação na arte de artistas e de educadores.

E-mail: nanalbano@uol.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FARIA, Alessandra. A. *Contar histórias com o jogo teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- JOSSO, Marie-Christine. *Caminhar para si*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2010.
- PASSEGLI, Maria C. A experiência em formação. *Revista Educação - Dossiê Pesquisa (Auto)biográfica e Formação*, v. 34, n. 2, 2011.
- RIOS, Terezinha. A. *Compreender e ensinar: por uma docência da melhor qualidade*. São Paulo, Cortez, 2001.
- SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- ROUBINE. Jean. J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- VIANA, Fausto. R. P. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo, Estação das Letras, 2010. v. I, 296p.
- VIANA, Fausto. R. P.; MUNIZ, Rosane (org.). *Diário das escolas: cenografia*. Rio de Janeiro, Funarte, 2011. v. I, 240p.

Mimetismo e metamorfose

[*Mimicry and metamorphosis*

Larissa Costa da Mata¹

RESUMO Este texto aborda a dança na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido” (1957/1958) de Flávio de Carvalho (1899-1973) à luz da filosofia nietzschiana e das considerações de Roger Caillois (1913-1978) sobre o mimetismo em *O mito e o homem* (1938). Em Caillois e em Carvalho, o mimetismo propõe uma alternativa à mimese ao produzir uma instância comum entre a arte e a ciência e ao aproximar elementos tão distantes quanto o corpo e o ambiente. Na transformação mimética e na dança, o sujeito se oferece no trânsito entre si e o outro, o seu organismo e o meio. Esta reflexão também sugere uma leitura do “Ensaio sobre o ritual da serpente” (1923) de Aby Warburg (1866-1929) a partir da hipótese de que os três intelectuais compartilharam uma visão do primitivo como dança, como um instante prestes a emergir na forma de *pathos* e de enfermidade. • **PALAVRAS-CHAVE** Flávio de Carvalho; Dança. Mimetismo; Primitivismo • **ABSTRACT** This paper discusses

the role of dance on “Cats from Rome / Notes for the Reconstruction of a Lost World” (1957/1958), by Flávio de Carvalho (1899-1973), in the light of Nietzsche’s philosophy and mimecry theory as developed by Roger Caillois (1913-1978) on *Myth and Man* (1938). For Caillois and Carvalho, mimicry proposes an alternative to mimesis by producing a common instance between art and science and relating elements so distinctive as body and environment. Both in mimetic transformation and in dance, the subject is offered in transit from himself/herself to the other, from his/her body to space. In addition, this reflection suggests an interpretation of “A Lecture on Serpent Ritual” (1923) by Aby Warburg (1866-1929), considering the hypothesis that they all shared a perspective of “primitive” as dance, or an instant likely to emerge soon, as pathos and illness. • **KEYWORDS** Flávio de Carvalho; Dance; Mimicry; Primitivism.

Recebido em 10 de setembro de 2014

Aprovado em 06 de dezembro de 2014

MATA, LARISSA COSTA. *Mimetismo e metamorfose*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 103-121, ago. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p103-121>

1 Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Santa Catarina, Brasil).

INTRODUÇÃO

No verbete “mimetismo” da *Enciclopédia italiana*, Alessandro Ghigi nos mostra, a partir da tipologia estabelecida pelo entomologista francês Maurice Girard (1822-1886), que o mimetismo consiste na imitação, de caráter defensivo, agressivo ou mesmo sem finalidade, da cor ou da forma do ambiente. A imitação da cor do ambiente se dá por meio dos movimentos dos cromatóforos estimulados pelas impressões visuais e pela intensidade da luz sobre um animal, geralmente escuro, que se transforma temporariamente em outro. Essa propriedade de metamorfose temporária ignora a distinção entre o ser vivo e o meio e nos faz questionar o estatuto de critérios estagnantes de interpretação do texto e dos seres — como a semelhança, a origem, a identidade, a pureza — ao criar uma instância comum entre a arte e a ciência¹.

O intelectual francês Roger Caillois investigara, na cópula do louva-a-deus (em “O louva-a-deus religioso”, publicado pela primeira vez na revista *Minotaure*), a presença de um instinto de afetividade compartilhado com o homem. Prosseguindo com as pesquisas sobre as sociedades dos insetos, em “Mimetismo e psicastenia lendária”, refuta as hipóteses evolucionistas de que o mimetismo consistiria em uma estratégia de sobrevivência, ao interpretá-lo como um sintoma da esquizofrenia. Os dois textos pertencem a *O mito e o homem*, de 1938², livro escrito contemporaneamente às preliminares do *Collège de Sociologie* — fundado em 1937 por Roger Caillois, Georges Bataille e Michel Leiris, que se reuniam no Latin Quarter Café em Paris e contavam frequentemente com a participação de Walter Benjamin³. Portanto, as reflexões de Caillois têm início nesse momento de transição entre as reuniões do *Collège*, nas quais se debatiam as diversas manifestações de uma sociologia do sagrado e do poder, e a

1 GHIGI, Alessandro. Mimetismo. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Treccani, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, v. XXIII, 1951, p.338-339.

2 Neste texto, nos utilizamos da edição portuguesa: CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa, Edições 70, s.d.

3 Para mais informações sobre o *Collège de Sociologie*, ver: HOLLIER, Denis (org.). *Le Collège de Sociologie 1937-1939*. Paris, Gallimard, 1995 (Folio Essais).

chegada desse intelectual à Argentina a convite de Victoria Ocampo⁴, com passagem pelo Brasil.

As ideias de Caillois acerca do mimetismo serão difundidas e ampliadas pelo artista brasileiro Flávio de Carvalho na série “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, publicada entre os anos de 1957 e 1958 no *Diário de S. Paulo*⁵. Ambos passaram a manter uma relação de amizade e de trocas intelectuais a partir de 1934, quando se encontraram no Congresso de Psicotécnica em Praga. Após esse evento, o brasileiro irá entrevistar o autor de *O mito e o homem*⁶ e tornar-se, além disso, o representante da revista *Minotaure* no Brasil⁷.

A dança está presente na obra do artista brasileiro desde o princípio e perpassa os mais diversos campos — o desenho, a dramaturgia e a cenografia⁸ —, além dos escritos teóricos, como a série mencionada e *A moda e o novo homem* (2010). Como veremos, os textos “O bailado e o crime” (14 de abril de 1957) e “Os maleáveis bailarinos do destino” (20 de julho de 1958), de “Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, recuperam uma dimensão da dança como enfermidade característica, para o autor, das *performances* do homem primitivo e das danças espanholas, como a *seguidilla* e o fandango. O mimetismo seria uma das estratégias adotadas por esse bailarino primitivo, que dança antes do aparecimento da linguagem, escrevendo com o próprio corpo a memória da espécie e mesclando-se ao meio em atitude de defesa. Nesses termos, o primitivo deixa de possuir o sentido de um modelo a ser imitado e passa a consistir em uma potência heterogênea na qual coexistem um passado sempre latente e uma forma de identificação entre dois seres distintos, oculta pela aparência e oferecida no ato da metamorfose.

Por sua vez, é possível associar o mimetismo (presente no ritual da serpente dos indígenas Hopi norte-americanos, analisado por Aby Warburg no “Ensaio sobre o ritual da serpente”, conferência de 1923) a uma concepção de representação que se constitui pelo choque entre realidades e imagens diversas e de História que se

4 Conforme destaca Raúl Antelo em Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo. *Boletín de Estética*, ano V, n. 10, p. 5-34, jun. 2009.

5 Esses textos foram publicados entre 6 jan. 1957 e 21 set. 1958 e podem ser localizados no Arquivo Público do Estado de São Paulo, na capital paulista.

6 A entrevista com Roger Caillois é publicada no dia 10 set. 1935, no *Diário de S. Paulo*, com o título “Ciência e lirismo: entrevista com Roger Caillois”, e depois transcrita por Rui Moreira Leite no catálogo *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

7 É possível localizar, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na Universidade de Campinas, uma carta assinada por Albert Skiria (enviada de Paris, com data de 4 jan. 1935) convidando Flávio de Carvalho a tornar-se o representante da *Minotaure* no Brasil e lhe concedendo 30% dos lucros das revistas vendidas nacionalmente.

8 A partir da década de 1920, Flávio de Carvalho faz ilustrações de apresentações de balé para a imprensa paulista, em periódicos como o *Jornal da Tarde*, o *Diário de S. Paulo* e o *Estado de São Paulo*, nos quais estampou os desenhos dos bailados de Loie Fuller, de Miss Hughs, Chinita Ullman e Carleto Thieben e de Josephine Baker. Em 1933, estreia a peça *O bailado do deus morto* no Teatro da Experiência e, em 1951, planeja o cenário do espetáculo do Grupo Experimental de Ballet, com coreografia de Dorinha Costa.

caracteriza pela permanência dos gestos impuros provenientes do passado. O texto mencionado relata a viagem de Warburg aos Estados Unidos de 1895 a 1896 e consiste na conferência que apresentara no sanatório de Kreuzlingen — onde fora interno de Ludwig Binswanger (1881-1966) com um diagnóstico que oscilava entre psicose e esquizofrenia — para provar a sua sanidade. Publicado pela primeira vez em inglês no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, de 1938-1939⁹, no ensaio se instalam os sintomas do autor como um “gesto emotivo” (*pathosformel*), demonstrando que nem mesmo o pensamento pode estar imune à loucura. Como veremos, Warburg emprega o que supostamente consistiria em traços da sua enfermidade (a desintegração do olhar, a metamorfose do sujeito no meio) como método de análise cultural e os detecta, ao mesmo tempo, nos rituais observados.

UM SABER EM COMUM

A reflexão sobre o mimetismo sugerida por Caillois será levada às últimas consequências na série de escritos de Carvalho, na qual a transgressão dos limites (disciplinares, do corpo, do sujeito) operada por tal propriedade se remete a uma dimensão “inatural” da modernidade que não compreende a distinção entre agente e sujeito da experiência. Como consequências desse efeito de ruptura da unidade psíquica do sujeito, surgem o mimetismo — aspecto também presente na concepção dionisiaca da dança, que desagrega o princípio de individuação em favor da união telúrica — e as figurações do saber como contato. Por ser compreendido na passagem pela biologia, pela antropologia e pela psicanálise, o mimetismo se torna um recurso que opera as desterritorializações do ser, do meio e dos diversos saberes.

Na filosofia nietzschiana, a dança não somente alude a uma metáfora para a indistinção entre arte e filosofia, mas também a uma concepção das diversas formas de arte como dança, como o historiador da arte Georges Didi-Huberman teria observado, pautando-se em Warburg e no filósofo alemão. Todo pensamento sobre a arte também tocará os domínios da *estésica*: o atravessamento do corpo por sensações, pelos afetos¹⁰. Nos textos de 1957/1958, a dança emerge com a encenação do teatro dionisiaco e se torna a condição para o homem avançar em uma marcha titubeante, boba, de “movimentos oscilatórios”. Portanto, a antiguidade como figuração do “começo” e o primitivo (o louco, a criança, o homem natural) se confundem nos textos que discorrem sobre as etapas do homem na “arqui-origem”. Esse “tempo outro” retornará irregularmente nos reaparecimentos do homem do começo nas *performances* das danças espanholas, como veremos na próxima seção, perfazendo

9 WARBURG, Aby. A Lecture on Serpent Ritual. Tradução de W. F. Mainland. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 277-292, 1938-1939. Nesse texto optei por citar a tradução para o espanhol, visto ter localizado nessa versão passagens que não se encontravam no texto em inglês. WARBURG, Aby. *El Ritual de la Serpiente*. Tradução de Joaquín Etorena Homaeche. México, Sextopiso, 2004.

10 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El Bailaor de Soledades*. Tradução de Dolores Aguilera. Valência, Pre-Textos, 2008.

um vínculo entre a estética e a necessidade que estará presente em diversos textos do artista brasileiro.

A *gaia ciência* de Nietzsche defende um saber alegre, bufão, que pertence aos insensatos e ao mimetismo do jogo de máscaras do artista. É um conhecimento que parte do instinto e que nos invade porque, assim como a memória também se compõe do esquecimento, o saber é aquilo com o qual nos deparamos quase sem querer. *Intelligere* é somente a ínfima ponta do *iceberg* que flutua na nossa consciência¹¹. É, justamente, porque reconhece que o saber se compõe da intuição e do esquecimento que Nietzsche emprega a metáfora da dança para tratar de um pensamento livre, desobrigado com as instituições. Essa ideia atravessa a série de 1957/1958, pertencente a um gênero híbrido que poderíamos denominar de “ficção-teórica”, pois nela os textos se costuram mesclando irregularmente os aparecimentos da ficção sobre o mundo perdido, criada pelo autor, a uma infinidade de textos alheios, citações soltas de fontes que se vinculam a ciências diversas (Melanie Klein, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche, Angelo Mosso, Charles Darwin etc.) incorporadas à série sem o que poderíamos denominar de “rigor científico”.

Ora, Carvalho procurara dar, anos antes, um “nome” a essa ciência híbrida, que desbordou na década de 1950. Em “A única arte que presta é a arte anormal”, conferência de 1936 publicada no *Diário de S. Paulo* naquele ano, refere-se aos domínios de uma nova ciência, a “psicoetnografia”, em consonância com o surrealismo etnográfico e dissidente àquela a que pertenceram os intelectuais Roger Caillois, Georges Bataille e Carl Einstein¹². Nas “Notas”, há mais do que uma combinação entre a psicanálise e a antropologia, pois também a filosofia, a estética, a história e a ficção encontram-se implicadas. Portanto, tais escritos fazem com que surja novamente um domínio do pensamento que alude a um passado possível, avesso às instituições, no qual a distinção entre as disciplinas ainda não estava definida. É como se, nessa reinvenção do não-gênero textual e do saber antes das classificações, o autor recuperasse uma potência de transformação na estrutura que denota aos textos ao atribuí-los uma *forma movente* que se manifesta de maneiras diversas: vestindo máscaras, ocultando nomes e clamando outros, desconhecendo obras e justapondo fragmentos, citações soltas, com aspas completa ou parcialmente omitidas¹³.

Por sua vez, Roger Caillois, em *O mito e o homem*, opunha-se ao que supunha ser o congelamento das ciências humanas e a uma concepção autônoma da literatura, por isso, sugere um alargamento da função fabulatória do mito e da literatura, bem como da magia, para a realidade. “Mimetismo e psicastenia lendária” se inicia com uma epígrafe cujo autor não é citado, um alerta para o que virá a seguir: “Toma

11 NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. 5. reimp. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

12 CARVALHO, Flávio Rezende de. A única arte que presta é a anormal. *Diário de S. Paulo*, 24 set. 1936. Transcrito por Valeska Freitas e novamente publicado em: MATTAR, Denise (Curadora). *Flávio de Carvalho. 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro, CCB/MAB-FAAP, 1999, p. 71-73.

13 Reconheço, naturalmente, que parte disso se deva a equívocos comuns de digitação que poderiam ser atribuídos ao próprio autor ou à tipografia do *Diário de S. Paulo*.

cuidado: brincando aos fantasmas podemos nos transformar num¹⁴. Desse modo, o mimetismo aparecerá como a propriedade que nos revela o engano do olhar, o fato de que, assim como os insetos, os indivíduos são projeções no mundo, os atores de um drama. A partir de Paul Vignon, Caillois percebe que *o ser que imagina* se situa para além do espaço, ultrapassando os limites do corpo. Isso demonstra, segundo Vignon, que a tendência à uniformização entre as substâncias de matérias diversas equivale a uma lei fundamental do universo. O mimetismo também pode funcionar como o instinto, um movimento que conecta a necessidade fisiológica à finalidade de apaziguamento que o instiga. Desse modo, refere-se às operações próprias do conhecimento, importando mais *o caminho* percorrido do que *os feitos* buscados.

MIMETISMO, DANÇA E SEMELHANÇA

Ao abolir a distinção entre a realidade e a imaginação, o mimetismo nos propõe uma formulação alternativa da identificação entre os seres, que não se pauta simplesmente em uma semelhança realista nem se oferece na superfície. Assim como a dança, compõe-se daquilo que irrompe do movimento e da potencialidade do gesto e do passe, durante a passagem da força (dionisíaca) à imagem (apolínea). Nesses termos, poderíamos compreender por que Caillois estenderá a sua reflexão em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem* (1957), definindo o mimetismo (*mimicry*) como estratégia de simulação teatral, a qual permitiria ao ser se transformar no herói — antes visto como uma imagem do diverso — com o uso de máscaras e fantasias e em tal estado de liberdade da consciência que já não se sabe se a face vestida é a do próprio sujeito, a de Deus, ou a do herói¹⁵. Na reflexão de Caillois, na de Carvalho e na de Warburg, a representação pela arte é uma forma de contágio, o que nos obriga a rever a possibilidade de uma identidade pura e de um passado primitivo ideal.

Ora, Caillois nos mostra que o próprio ser *é* a máscara, a textura que se coloca sobre o ambiente. Segundo esclarece em *O mito e o homem*, no mimetismo visual e no morfológico, a transformação engana o olhar, criando um corpo como imagem; no caso do morfológico, essa semelhança com o ambiente já não se projeta, mas faz do ser uma nova superfície e de sua imagem a de um *corpo topográfico*. O autor retoma, em sua definição, a concepção de magia simpática, definida por Sir James Frazer em *O ramo de ouro*, de 1890. Seja do tipo imitativo ou contagioso, a magia pressupõe, para Frazer, a necessidade do contato, metafórica ou literalmente. O primeiro tipo atua tendo como princípio a semelhança entre o ato executado e o resultado esperado; já o segundo pressupõe um contato entre duas coisas que atuam entre si, mesmo a distância¹⁶. Portanto, o mimetismo pode ser compreendido como uma “metamorfose em seu ponto culminante”, no qual a transformação em progresso entre dois seres,

14 CAILLOIS, Roger, *O mito...*, *op. cit.*, p. 65.

15 CAILLOIS, Roger. *Los Juegos y los Hombres: la Máscara y el Vértigo*. Tradução de Jorge Ferreiro. I. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

16 FRAZER, James. *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*. Nova Iorque, The Macmillan Company, 1945. (Abridged Edition)

que ainda se encontram em contato, atinge o ápice, mas jamais se conclui: “O mimetismo seria, pois, a definir corretamente, como que *um encantamento fixado no seu ponto culminante* e tendo apanhado o feiticeiro na sua própria armadilha”¹⁷.

O fenômeno foi associado por Caillois à enfermidade esquizofrênica, com base no neurologista e psicólogo francês Pierre Janet (1859-1947), autor dos estudos sobre o automatismo psicológico e a histeria: *O estado mental dos histéricos* (1894) e *As obsessões e a psicastenia* (1903)¹⁸. Como vemos na mesma obra de Caillois, a ação do espaço sobre os esquizofrênicos levaria a invasão mimética do meio às últimas consequências, permitindo uma reformulação do sentido da semelhança, que deixa de pertencer à ordem da equivalência para se tornar *uma potência de ser como algo ou alguém*: “Ele próprio [o esquizofrênico] se sente tornar espaço, *espaço negro, onde não se podem meter as coisas*. É semelhante, não semelhante a algo, mas simplesmente *semelhante*”¹⁹.

Como bem sabemos, a ideia de potência está presente na dança por meio da pausa: a habilidade de conservar um movimento latente durante a interrupção. Esse aspecto não escapa a Carvalho, quem afirma, na década de 1920, em um de seus comentários ilustrados de balés, que uma das falhas do espetáculo da bailarina Miss Hughes consiste em esquecer-se de que “estar parado é também uma forma de movimento”²⁰. Luiz Carlos Daher, retomando o interesse de Carvalho pela dança, observa que o artista brasileiro cogitara que o termo que designa essa arte seria proveniente da palavra em sânscrito *tan*, equivalente a intensidade e força²¹. A pausa pode ser examinada segundo duas características implicadas: primeiramente, como uma memória híbrida, na qual coexistem o movimento anterior e a flexão antecipada do passo seguinte, ou seja, o instante em que o passe e o dançarino têm e não têm lugar. Já o segundo aspecto se refere ao fato de que o movimento interrompido nos leva a pensar que a semelhança entre instantes diversos, assim como a compartilhada entre dois seres, pode também ser interpretada como uma força oculta nesse corpo que está sempre à iminência de tornar-se outro. Uma simples semelhança que se oferece na relação com aquilo que (ou com quem) nos é distinto.

O termo *tan*, que sugere ilusão de metamorfose mimética, nos leva a considerar que, se as formas orgânicas e inorgânicas já carregam em si o germen do que é ser outro, não haveria porque pensarmos em origem e reprodução como meios puros, mas sempre como a passagem do um ao diverso, como mimetismo. Walter Benjamin, quem, segundo Raúl Antelo, dialogara e confrontara-se com Caillois a respeito da

17 CAILLOIS, Roger, *O mito...*, *op. cit.*, p. 79, grifo do autor.

18 A partir de Janet, Flávio de Carvalho associa, no mundo perdido, o fenômeno da imitação à formação de laços sociais entre os homens, que se daria durante o período do “Bailado do Silêncio”, uma proto-dança anterior ao desenvolvimento da linguagem e da música pelo homem. CARVALHO, Flávio Rezende de. XII — Os gatos de Roma. O primeiro chefe e a floresta. *Diário de S. Paulo*, 31 mar. 1957, p. 16.

19 CAILLOIS, Roger, *O mito...*, *op. cit.*, p. 82, grifo do autor.

20 Essa observação aparece no comentário ilustrado “Dança da Miss Hughes no Teatro Santana”, publicado em 1929 no *Diário de S. Paulo* e reproduzido por Luiz Carlos Daher em *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo, Projeto, 1982, p. 12.

21 DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: a volúpia da forma*. São Paulo, Edições “K”: MWM Motores, 1984.

questão, percebia o mimetismo como uma “potência virtual”, por meio da qual a linguagem assumiria um comportamento mimético²². Em “A tarefa do tradutor”, publicado pela primeira vez em 1923, Benjamin nos esclarece que o mimetismo pode se referir a um momento arcaico em que a semelhança se dava antes do nome, antes da metáfora ou da analogia. A “habilidade” latente, no caso da linguagem, pode ser entendida como traduzibilidade, tensão imanente às diversas línguas, pois mesmo a relação entre elas no ato da tradução se oferece por meio do trânsito — nunca é estática, portanto, nem da ordem da mera equivalência. Como o mimetismo, a traduzibilidade opta pela afinidade, ou seja, por uma identificação invisível entre as línguas ou pela potência de ser “simplesmente semelhante”, de modo que o que se transmite entre as formas distintas será sempre a relação pura, um contato fugidio:

Na verdade, porém, numa tradução, a afinidade entre as línguas demonstra-se muito mais profunda e determinada do que na semelhança superficial e indefinível entre duas obras poéticas. Para compreender a autêntica relação existente entre original e tradução cabe fazer um exame, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos com os quais a crítica epistemológica *deve comprovar a impossibilidade de uma teoria da cópia ou da reprodução do objeto*.²³

Portanto, a origem, para Flávio de Carvalho, como para Walter Benjamin, fundamenta-se na afinidade e no trânsito: ela é torvelinho, corpo bailarino, que se ergue em salto e se transforma. Por esse motivo, de acordo com a noção de começo formulada pelo autor nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, a dança e o desenho são as primeiras formas expressivas do homem, pois compartilham entre si as características da mobilidade, bem como a relação intensa com o espaço em torno.

Para Friedrich Nietzsche, a dança e a música compõem os mistérios de Dioniso e o gênero trágico no princípio, com o intuito de operar as metamorfoses do divino e do espectador e de instaurar o conflito característico do momento originário. Nesse sentido, a tragédia é uma arte essencialmente anti-mimética, visto a mimese definir-se como a representação do divino no *não-mutável*, segundo nos mostra Massimo Cacciari em *O deus que baila*²⁴. A mimese está marcada por uma dimensão ontológica, na medida em que pressupunha, na filosofia platônica, a existência de um demiurgo criador que possibilita a condição da arte como verdade. A proibição do canto e da poesia sobre a qual Platão discorre em *A república* se refere à crise instaurada na *poiesis*, ao tornar o nascimento comum dessas vozes inalcançável e

22 Conforme Antelo em “A deriva mimética” e em “Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo”, as divergências entre ambos se devem especialmente ao fato de Benjamin crer, via Johan Jakob Bachofen, que o matriarcado poderia colocar em crise a ordem patriarcal, ao passo que Caillois resgataria o mimetismo a partir do valor da virilidade e da questão do poder, como uma força que se oporia ao Estado e à nação. ANTELO, Raúl. A deriva mimética. In: VIII Congresso Internacional da ABRALIC — Mediações, 2002, Belo Horizonte; *Idem*, Roger Caillois..., *op. cit.*

23 BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Susana Kampf Lages. Tradução de Susana Kampf Lages. São Paulo, Duas Cidades, 2011, p. 107. Grifo nosso.

24 CACCIARI, Massimo. *El Dios que Baila*. Tradução de Virginia Gallo. Buenos Aires, Paidós, 2000.

ao produzir efeitos de simulacros. Os simulacros, imagens esvaziadas de significado, impediriam entrever a passagem do divino à imagem no ato da criação e colocariam cada sujeito na posição indistinta de bailarino e ator, ator e espectador, como se cada um pudesse, por si só, consistir em um fenômeno estético.

Nas “Notas”, Carvalho também reforça um dinamismo originário, que surge como uma sorte de memória da qual a espécie não pode se libertar, manifestada sempre que o homem se sente impelido pela necessidade a repetir os gestos e as poses do passado. Nesse processo de “eterno retorno” da origem, o homem também se torna uma criação estética e se relaciona com o meio imitando este e os outros homens. Carvalho retoma o passado do culto do herói trágico, no seio da floresta, quando o homem estabeleceria uma relação onírica com o mundo, incapaz de discernir o sonho da realidade. Nesse mesmo período, posterior ao estágio solitário do “Bailado do Silêncio”, executado individualmente sobre as árvores, o homem primitivo não se baseia em preceitos morais ou cristãos, nem reconhece o crime contra o semelhante (por não distingui-lo propriamente como *outro*). O bailarino e o ator se tornam figuras equivalentes, ambos reproduzindo por meio do teatro e da dança o mundo ficcional em que vivem, o qual invade a realidade do espectador²⁵. Os primeiros gestos que surgem são mecanismos defensivos, e a instabilidade dos movimentos reproduziria as emoções angustiantes de um período em que o medo e o ódio tornam-se indistintos, o do “homem esquizofrênico” e do “Trimestre Bobo”. Para Carvalho, esse homem solitário representa um ponto antigo na escala do desenvolvimento filogenético humano em que o seu organismo era tão plástico que ora se fundia ao ambiente em busca de segurança, ora reproduzia facilmente os movimentos dos animais. São esses os “maleáveis bailarinos do Destino”:

Os desequilíbrios[,] que são expressões do homem antigo e do primitivo, possuem grande adaptabilidade às situações [e] grande plasticidade. Pois se assim não fosse pereceriam por falta de capacidade de adquirir sensibilidade. São eles os maleáveis bailarinos do começo e do Destino. *A plasticidade consiste em traduzir para movimentos todas as imposições do ambiente.* ²⁶

MIMETISMO E ESQUIZOFRENIA

Retornemos, contudo, à primeira interpretação do fenômeno entomológico por Caillois, em “Mimetismo e psicastenia lendária”, de acordo com a qual essa propriedade, ao insinuar a invasão do sujeito pelo meio, poderia ser descrita como um dos sintomas da esquizofrenia²⁷. No contexto em que é desenvolvida a primeira

25 CARVALHO, Flávio Rezende de. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1957, Noticiário, p. 10.

26 *Idem*, LX — Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Os maleáveis bailarinos do destino. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1958 p. 7. Grifo nosso.

27 O termo foi criado pelo psiquiatra suíço Eugen Bleuler (1857-1939) em 1911 para descrever um grupo de

reflexão de Caillois sobre o mimetismo, de ascensão dos Estados totalitários, o primitivo (o louco — o esquizofrênico, o histérico — ou o homem natural) é considerado na Europa uma “mancha” que nos faz recordar que a pureza, desejada pelo projeto nazista de eugenia racial, não se sustenta nem mesmo por meio da subjugação pela força, segundo comprovam as respostas formuladas pela estética, pela psicanálise e pela antropologia.

Carvalho, quem adotou uma postura sempre crítica dos acontecimentos na Europa contemporâneos à primeira etapa dessa reflexão — como a Guerra Civil Espanhola, de 1936 a 1938 —, na década de 1950, afirma que a arte desse continente está tomada por uma tradição de beatitude e de culto ao heroísmo, bem como por um *pathos* cristão e que, por essa razão, necessita corroborar o dilaceramento da carne por meio da violência da guerra²⁸. Como veremos, esse aspecto patológico, presente no mimetismo e nos textos de Flávio de Carvalho, não escapa à interpretação do ritual dos indígenas Hopi por Aby Warburg, nem às suas reflexões sobre a arte do Renascimento em *A renovação da Antiguidade pagã* (1932).

Vimos que nas “Notas” de Carvalho, a dança traz em si uma memória arcaica da espécie que borra a origem dos primeiros gestos²⁹, posto não consistir em um registro da língua, mas no bailado e na mímica, anteriores à fala. Se, num tempo distante, o organismo plástico do homem se fundia ao ambiente, quando ele toma consciência do mundo ao redor e da presença do outro, formando laços sociais, os gestos adquirem um sentido distinto e o seu corpo deixa de ser tão moldável quanto antes. Com o decorrer da história e do desenvolvimento biológico do homem, somente as crianças, os esquizofrênicos e os histéricos conservaram a capacidade de repetir o bailado primitivo: seja no movimento de agarrar com as mãos (do criminoso) ou na atitude estática (dos loucos). Quando a normatividade do Estado intervém, as atitudes desse bailarino primitivo — o roubo, o assassinato — passam a ser cooptadas e rotuladas. Dessa maneira, o bailado deixa de ser um exercício de *impolítica*³⁰, ou seja, de uma política que já reconhece *a priori* que a ambição de totalidade do Estado está fracassada, para tornar-se uma anomalia tal como a dança de São Guido,

psicoses que Emil Kraepelin (1856-1906) havia designado com o rótulo de “demência precoce”, que distinguia as formas hebefrênica, catatônica e esquizofrênica. A palavra “esquizofrenia” vem do grego *σχίζω* (cindir, fender) e *φρήν* (espírito) e procura dar conta do que Bleuler designa como sintoma preponderante dessa enfermidade, a “dissociação”. LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J.B. *Dicionário de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1981.

28 CARVALHO, Flávio Rezende de. III — Os gatos de Roma. As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra. *Diário de S. Paulo*, 20 jan. 1957, p. 16.

29 Essa breve definição de gesto parte da interpretação do conceito por: CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos*. São Paulo, Global, 2003.

30 Para melhor compreender a noção de impolítico, ver o “O impolítico nietzschiano” de Massimo Cacciari em: _____. *Desde Nietzsche: Tiempo, Arte, Política*. Tradução de Mónica B. Cragnolini e Ana Paternostro. Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 61-80.

enfermidade que provocava movimentos espasmódicos e se tornou uma epidemia na Idade Média³¹.

Nesse sentido, o autor recorda que o psiquiatra e antropólogo italiano Cesare Lombroso (1835-1909) acreditava que o gosto excessivo pela dança significava um indício de criminalidade³². Lombroso, autor de *Gênio de loucura* (1896), defendia a tese de que os criminosos pertenciam a um tipo antropológico distinto, caracterizado por atavismo, degeneração e estigmas físicos e mentais específicos. Em *Gênio e loucura*, analisou as produções de 107 pacientes que desenhavam e pintavam e foi o primeiro a estabelecer a relação entre os doentes mentais e o homem primitivo. Segundo Hal Foster³³, essa analogia foi especialmente difundida entre os artistas modernos, como Paul Klee, Max Ernst e Jean Dubuffet, dentre outros, por meio de estudos no campo da arte e da psiquiatria que se baseavam, parcialmente, no discurso da degeneração instituído pelo médico italiano, bem como nas então recentes descobertas do psicanalista vienense Sigmund Freud. Podemos citar como exemplos a obra do psiquiatra alemão Hans Prinzhorn, *Introdução à produção de imagens dos doentes mentais* (*Bildneri der Geisteskranken*, 1922), e *A expressão artística dos alienados* (1929), escrito pelo médico psiquiatra Osório César, que conhecia o livro de Prinzhorn, a partir da observação das obras de pacientes do Hospital do Juqueri, em São Paulo³⁴.

Para Carvalho, as sobrevivências do bailarino do começo — a criança, o criminoso e o louco — ainda conservam a insubordinação à ordem social. Nesses termos, o primitivo seria uma sorte de “falha” no desenvolvimento humano que não pôde ser apreendida pela escala evolutiva, um “sonambulismo da história”. Por outro lado, a sua distinção com relação à sociedade também pode se dar simplesmente pelo fato de não conseguir justapor a sua própria forma de organização à hegemônica. Carvalho oscila entre as duas hipóteses, de forma que afirma, nos anos 1950 e, mais tarde, na defesa das teses das “Notas” no congresso Homem e Civilização: controle da mente (Universidade da Califórnia, 1962), que a condição marginal da loucura pode representar um sinônimo de liberdade, ainda que involuntariamente obtida, posto remeter a um começo quando a hierarquia ainda não estaria estabelecida entre os homens e nem a presença do chefe — ou do Estado — teria sido reconhecida pelo

31 CARVALHO, Flávio Rezende de. II — Os gatos de Roma. Vila Júlia. Sonambulismo da História. *Diário de S. Paulo*, 13 jan. 1957, p. 16.

32 *Idem*, XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime, op. cit., p. 10.

33 FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Massachusetts/ Londres, Inglaterra, MIT, 2004.

34 Naturalmente, Flávio de Carvalho conhecia a obra de Osório César, possivelmente o livro mencionado, além de *Misticismo e loucura* (1930), que se encontra em sua biblioteca no CEDAE. É importante mencionar que Osório César organizou com o artista o “Mês da criança e dos loucos”, que aconteceu no Clube dos Artistas Modernos em 1933, evento que previa um ciclo de palestras e a exibição de obras infantis e dos artistas internos do Juqueri. Carvalho esclarece o intuito da exposição no texto publicado na revista *Rumo* naquele ano. Conforme SANGIRARDI JR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro, PHILOBIBLION, 1985 (Coleção Visões e Revisões, 2) e LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973)*: entre a experiência e a experimentação. Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.

grupo³⁵. Para o autor, qualquer forma de controle é contra a criatividade, ao passo que esse estágio primário de plasticidade é buscado por ele com o intuito de devolver à arte a possibilidade de renovação.

Apoiado no psiquiatra francês Maurice Dide (1873-1944), Flávio de Carvalho sustenta a ideia de que a histeria se caracteriza pela simulação das emoções e pelos movimentos espasmódicos e de contratura muscular, os quais levariam o histérico a um estágio entre a vigília e o sono, comparável ao da hipnose e ao da vida do bailarino na infância do mundo³⁶. Para o artista brasileiro, o louco reproduz o bailado do começo ora histericamente, por meio da rigidez cataléptica dos membros e de movimentos desordenados, ora esquizofrenicamente, com a paralisia catatônica e a simulação da morte, repetida também pela criança em sono profundo. Nas “Notas”, essas duas enfermidades anunciam — e coexistem com — as danças da civilização. Isso significaria, para o autor, um indício da antiguidade de danças como a seguidilla e o fandango — e mesmo da valsa vienense, do samba e da capoeira de angola³⁷ — segundo vemos em “O bailado e o crime”:

A rigidez cataléptica em forma de pose estatuésca que ocorre na pausa repentina do Fandango e na *Seguidilla* é de natureza histérica e é uma simulação de morte repentina num momento de perigo. O Fandango e a *Seguidilla* são de grande antiguidade.

Na dinâmica da histeria, os movimentos de tremores, convulsões, paralisia, contrações e relaxamento flácido interrompem o plágio mimético teatral da crise de nervos e é sempre um movimento contrário que sucede ao anterior.

Seria essa interrupção a mesma pausa rígida do Fandango e da *Seguidilla* e uma simulação da morte e uma necessidade de defesa do organismo do homem?³⁸

As danças espanholas andaluzas, como a *seguidilha* e o fandango, além do flamenco, marcam-se pela hibridez e pela profundidade dos gestos, pela contensão de cada movimento por meio da força. Israel Galván, dançarino de flamenco de que trata Didi-Huberman em *O dançarino de solidões*, explora os “remates” e as retiradas em suas *performances*, alternando os momentos de intermitência (o “remate”, a “simulação da morte repentina”) e o ocultamento de seu corpo na escuridão,

35 De acordo com a resposta dada por Flávio de Carvalho durante o Congresso à pergunta da plateia a respeito da influência dos estados totalitários do passado e do presente na criatividade artística. CARVALHO, Flávio Rezende de. Notes for the Reconstruction of a Lost World: Age of Hunger. In: WILSON, Roger. H. L. & FARBER, Seymour M (orgs.). *Man and Civilization: Conflict and Creativity. Part Two of Control of the Mind*. Nova Iorque, Universidade da Califórnia/ San Francisco Medical Center/ Mc Grill Hill, 1963, p. 315-327. Agradeço a Rui Moreira Leite por ter me permitido consultar o seu volume dos Anais do Congresso. O texto apresentado foi traduzido ao português para o *Diário de S. Paulo* como “Idade da Fome. Para a reconstrução de uma idade perdida” (publicado em 22 jul. 1962) e “Idade da Fome. Bailado do Silêncio” (em 29 jul. 1962).

36 CARVALHO, Flávio Rezende de. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime, *op. cit.*, p. 10.

37 Carvalho fala sobre a capoeira de angola em “Idade da Fome. Bailado do Silêncio”.

38 CARVALHO, Flávio Rezende de. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime. *op. cit.*, p. 10.

produzindo os efeitos de montagem que caracterizam o cinema para Eisenstein³⁹. Dançar flamenco significa partir *do* e retornar sempre *ao* solo, perder-se como pessoa no espaço e converter-se em outro (ou em outra coisa). A partir do trecho sobre a *seguidilla* e o fandango⁴⁰, Carvalho se mostra consciente de que a interrupção do movimento já não permite que a dança seja meramente concebida como a repetição de poses idênticas. Por isso ele prossegue o fragmento citado afirmando que, sem a “simulação da morte”, “o plágio mimético continuaria se multiplicando ‘ao infinito’ com desdobramento de imagens, iguais e indistinguíveis”⁴¹. O corpo do bailarino primitivo introduz a diferença. Baila imperfeitamente, carregado de falhas e de terror que se transmutam em espasmos de “tremores, convulsões”, pois aceita as suas particularidades e, ao mesmo tempo, faz-se a expressão de um saber inconsciente, conectando esse ser solitário a corpos e a tempos diversos. Dessa maneira, o autor demonstra uma concepção de dança que se assemelha à reprodução no espaço da dissonância musical, que podemos compreender como uma forma “não arranjada” e inconsciente, já que ocorre antes da formação precisa da melodia⁴².

O historiador da arte alemão Aby Warburg procurara, no “Ensaio sobre o ritual da serpente”, colocar em questão o valor da pureza na arte perscrutando a presença de um vestígio patológico na ordem da representação e de um tempo híbrido — entre Atenas e Oraibi — no qual o passado se manifesta como um gesto que sobrevive no presente. Warburg vira no Barroco um período estético em que a história manifestava toda a sua intensidade, consistindo, por definição, na passagem da Antiguidade à Era Moderna. Em “Dürer e a antiguidade italiana” (1905), ele caracteriza a arte desse período pela

39 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El Bailaor...*, *op. cit.*

40 O fandango e a *seguidilla* são marcados pela identidade híbrida, pois possuem forte influência da cultura árabe. O fandango é uma dança espanhola executada por duas pessoas em passos ligeiros, em um tempo de 3/4 ou 6/8. Possivelmente tem origem árabe e a primeira referência a ele na Espanha ocorre no início do século XVIII. As principais variações são encontradas na região da Andaluzia e levam os nomes de suas cidades, como *malagueñas*, de Málaga, e *rondeñas*, de Ronda. RAFFE, W. G. *Dictionary of the Dance*. Organizado por W. G. Raffé, com a assistência de M.E. Purdon. Nova Iorque/ Londres, Barns and Company, Thomas Yoseloff, 1975. Por sua vez, a *seguidilla* é uma dança de origem espanhola-moura e o seu nome deriva das expressões *seggedehiyya* (entrada do povo) e *seggedeh* (assento, referindo-se ao estrado onde se sentam o *sheik* e o mulá). Equivalente à “padovana” cristã e à *polonaise* russo-polonesa, a *seguidilla* é uma dança cerimonial de entrada. Andaluza, possui ainda diferentes versões ao longo de toda a Espanha; é dançada em pares ou em grupos de casais com castanholas, com uma música em tempo de 3/4 ou 3/8. Regionalmente, leva nomes que dizem respeito à sua localidade, como as *seguidillas sevillanas*, além das *malagueñas*. Os quatro principais estilos, no entanto, são as *seguidillas manchegas* (vivas e alegres), as boleras (caracterizadas por movimentos lentos e momentos de fixidez), as *gitanas* (lentas e sentimentais) e as *toledas* (caracterizadas pelo vigor) (*Ibidem*).

41 CARVALHO, Flávio Rezende de. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime. *op. cit.*, p. 10.

42 Segundo Cacciari em *O deus que baila*, a dissonância consiste em um delírio dionisíaco ou em uma fuga da métrica musical — um modo de inserir-se fora da norma do Estado e da República, que somente poderia compreender a pureza da arte, a separação desta com relação à filosofia, embora ambas estivessem envolvidas em reproduzir e produzir *efeitos* de verdade, respectivamente. CACCIARI, Massimo, *El Dios...*, *op. cit.*

violência do *pathos* deturpador dos gestos, das expressões faciais, que encontra o clímax em *Laocoonte*. Essa característica demarca a sua percepção da Renascença com a mesma transitoriedade de épocas que atribui ao Barroco e contraria a ideia de que a arte de herança clássica estivesse tomada pelo que ele denomina de “grandiosidade tranquila”. Vale recordar, ainda, que Warburg se refere ao *Laocoonte* no “Ensaio sobre o ritual da serpente”, que para ele torna-se representativo do pessimismo trágico, pois remete à morte do pai como símbolo da paixão⁴³ ecoando a Antiguidade, além do cristianismo e do totemismo primitivo. Seja no ensaio de 1905 ou bem mais adiante, em 1923, vemos que os estilos também se caracterizam por representarem momentos nos quais a história atravessa as formas estéticas⁴⁴.

No texto de 1923, Warburg se concentra no ritual da serpente, do povoado de Walpi, resgatando esse animal como o símbolo de uma conexão mágica entre a sua aparência e a natureza. Na cerimônia descrita por ele, o animal é capturado e depois utilizado para borrar o desenho da ilustração que o simboliza, na qual aparece como raios, indicando as chuvas desejadas pelos indígenas em um procedimento de magia imitativa. Para Warburg, as serpentes, assim como os esquizofrênicos, fundem-se magicamente ao ambiente, assumindo a cor do deserto. São, além disso, seres que trocam de pele, mas permanecem os mesmos⁴⁵. Warburg percebe nos indígenas norte-americanos a influência sofrida pelos missionários espanhóis, o que também situa os Hopi em um momento de passagem, entre a magia — que permite a atuação do contato entre dois corpos a distância — e a técnica (ou a lógica) — que reforça ainda mais a separação. Embora haja uma proximidade da civilização — por meio do uso de roupas comuns, do telégrafo, da eletricidade e das moradias sedentárias —, a magia fantástica desses indígenas representa uma enfermidade aos olhos dos europeus. Para Warburg, que nela encontra o poder de cura e de transformação e que, com o seu relato, procura provar a sanidade, consiste em um sinônimo de liberdade, não fortuitamente definida pelo historiador como uma característica do sintoma da esquizofrenia:

Aos nossos olhos, esta combinação entre magia fantástica e sóbria funcionalidade parece um sintoma de excisão; para o índio, por outro lado, isto não resulta em nada esquizofrênico, senão totalmente o contrário: *é a experiência libertadora de poder estabelecer uma relação substancial entre o ser humano e o mundo circundante*.⁴⁶

Warburg, judeu e alemão, possivelmente tenha tido a integridade psicológica afetada pelo contexto em que vivia, o que o levava a anos de reclusão. Embora as causas da sua enfermidade sejam ainda obscuras e o diagnóstico impreciso, no

43 WARBURG, Aby. *El Ritual...*, *op. cit.*

44 WARBURG, Aby. Dürer and Italian Antiquity (1905). In: _____. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Introdução de Kurt Forster. Tradução de David Britt. Los Angeles, Getty Research Institute, 1999, p. 729-730.

45 WARBURG, Aby. *Memories of a Journey Through the Pueblo Region: Unpublished Notes for the Kreuzlingen Lecture on the Serpent Ritual (1923)*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Tradução de Sophie Hawkes. Nova Iorque, Zone Books, 2004, p. 293-330.

46 WARBURG, Aby. *El Ritual...*, *op. cit.*, p. II. Tradução e grifo nossos.

epílogo da tradução ao espanhol do “Ensaio sobre o ritual da serpente”, Ulrich Raulff⁴⁷ sustenta a tese de que o historiador sofrera os efeitos da Primeira Grande Guerra, que alterou o sistema político da Alemanha, demarcando a passagem da monarquia de Kaiser Guilherme, apoiada por Warburg, ao período de antissemitismo que culminou com o nazismo.

Poucos anos após a sua morte, em 1933, e em decorrência da guerra, a biblioteca de Warburg é transferida para Londres, onde é fundado o Instituto que leva o nome dele⁴⁸ e que se responsabiliza por publicar a conferência de 1923 pela primeira vez. O “Ensaio sobre o ritual da serpente” é traduzido para o segundo número do *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, organizado por Edgar Wind, Rudolf Wittkower e Anthony Blunt, depois de ter ficado guardado sob os auspícios de Fritz Saxl, e divulgado com a observação de que os pesquisadores do Instituto não dariam continuidade à investigação iniciada pelo autor⁴⁹.

A experiência warburguiana esteve perpassada pelo contato dele com os indígenas, bem como pelos estudos da antropologia social inglesa, vertente à qual Frazer e Sir Edward Burnett Tylor pertenceram, sendo esse último o responsável pelo conceito de sobrevivência (*survival*) na obra de Warburg. A afinidade com essa disciplina permitiu-lhe valer-se de uma perspectiva temporal não somente delimitada pelos dados, mas também pelas marcas deixadas nos corpos, na memória. Entretanto, se observarmos as colaborações estampadas naquele periódico por discípulos como Erwin Panofsky e Ernst Gombrich entre 1937 e 1973, podemos concluir que, apesar de a revista se propor a criar uma instância comum entre disciplinas como a história da arte e a antropologia, esta última não é muito constante nas reflexões de ambos. Talvez por essa diversidade de interesses, Panofsky e Gombrich tenham buscado eliminar o *pathos* no estudo da obra de Warburg, seja este compreendido como enfermidade mental ou como força dionisiaca, que não submete o tempo a uma forma estável⁵⁰.

No contexto em que as considerações sobre o mimetismo se iniciam, o antissemitismo é visto pelo regime nazista como um meio de se reconstituir uma identidade cujas chances de existência estariam de antemão eliminadas. Esteticamente, o nazismo privilegiava uma arte de aspiração clássica e mimética em detrimento das incursões de artistas modernos pela arte de doentes mentais e pelas estéticas africana, asiática ou indígena, que produziam uma arte perpassada por uma força telúrica e dionisiaca e de corpos alterados. Diversos exemplos desse conflito entre a Europa e o primitivo podem ser citados, como a Exposição Universal

47 RAULFF, Ulrich. Epílogo. In: WARBURG, Aby. *El Ritual...*, *op. cit.*, p. 66-114.

48 BURUCÚA, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura*: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

49 Conforme a nota de rodapé anexada à primeira página do texto. In: WARBURG, Aby. *A Lecture...*, *op. cit.*, p. 277.

50 Nesse sentido, vale recorrer ao livro *A imagem sobrevivente*, no qual Georges Didi-Huberman reforça o fato de que os herdeiros de Aby Warburg (dentre eles, Ernst Gombrich) teriam buscado ocultar a presença do *pathos* na obra do historiador da arte alemão. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante: Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002. (Paradoxe)

que acontece em Paris em 1937 — na França subjugada por Hitler —, que recebeu polemicamente a obra *Prometeu estrangulando o abutre*, do lituano Jacques Lipchitz (1891-1973), inspirada na arte africana e asiática; e a exposição “A arte degenerada”, ocorrida na Alemanha naquele mesmo ano. Organizado pelo médico psiquiatra Carl Schneider, diretor da clínica de Heidelberg, esse evento procurava confrontar a “deformidade” das obras de artistas modernos e dos loucos com a ordem e a uniformidade almejadas pelo nazismo⁵¹.

Raúl Antelo estaria certo em sugerir, em “A deriva mimética”⁵², que o debate entre mimese e mimetismo significaria uma cisão entre a Europa e a América Latina, hipótese elaborada a partir das colaborações deixadas por Roger Caillois na revista argentina *Sur*. De fato, ao propor uma extensão entre a imaginação e a realidade e ao perscrutar os sintomas como pertencentes à civilização, Caillois sugere-nos que a infamiliaridade atribuída aos povos primitivos e aos doentes mentais pertence, na verdade, aos ritos das instituições contemporâneas, de modo que concluirá, em *O homem e o sagrado*, à mesma época da primeira reflexão sobre o mimetismo, que o sagrado se fundamenta na ambiguidade do impuro e que toda tentativa de restaurar a ordem é falha: não se pode recuperar a pureza primitiva nem eliminar as cicatrizes, pois qualquer forma de contato nos altera⁵³.

O artista brasileiro compartilhava com a atitude etnográfica de Roger Caillois, Georges Bataille e Carl Einstein a percepção de que o dilaceramento é um produto da própria civilização e não uma consequência do contato com a diferença primitiva. Movido por uma atitude arqueológica, Flávio de Carvalho percebia que, como a psique humana, o mundo investigado por ele se compunha de diversas camadas de tempo e de uma história em que resistem as feridas deixadas pelas guerras. Essas feridas movimentavam um impulso bélico — ainda no presente em que lançara as considerações, o da Guerra Fria e dos conflitos no Egito — ao qual o autor fará referência nas “Notas”⁵⁴. Nesse sentido, a presença da dança em suas reflexões como uma arte anterior à formação dos gêneros e à linguagem mesma está atrelada à compreensão do primitivo como uma força que se manifesta imprevisivelmente na escala do tempo.

51 Para melhor compreender a questão, consultar: FOSTER, Hal, *op. cit.*

52 ANTELO, Raúl. A deriva..., *op. cit.*

53 CAILLOIS, Roger. *El Hombre y lo Sagrado*. Tradução de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1942. A edição original é de 1939.

54 A primeira parte da série se designa “Os gatos de Roma” possivelmente porque as observações desses textos surgiram da ida de Flávio de Carvalho à Itália em meados de 1956, para desfilar o traje de verão e expor os seus trabalhos. De acordo com Verônica Stigger, quando o autor se encontra em Roma, a cidade estava tomada por manifestações estudantis contra a invasão da Hungria pela União Soviética e os jornais se ocupavam de outro evento político fundamental, que deixa o seu registro nas “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”: o bombardeio ao Canal de Suez, nacionalizado em julho de 1956 pelo presidente Gamal Abdul Nasser. STIGGER, Verônica. Flávio de Carvalho: experiências romanas. *MARCELINA*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 3, vol. 4, p. 109-128, 1 sem. 2010. A referência a Nasser é feita em “Ritmo e memória”. CARVALHO, Flávio Rezende de. XVII — Os gatos de Roma. Ritmo e memória. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 12 maio 1957, p. 15.

Publicadas em fins dos anos 1950, as “Notas para a reconstrução de um mundo perdido”, aparentemente, retomam o modernismo brasileiro em um momento em que as incursões primitivistas dessa vanguarda e das europeias soariam como fora de época e de lugar. Nesse período, o abstracionismo — movimento de vanguarda com o qual Flávio de Carvalho não demonstrou grande afinidade — passa a ser defendido por críticos brasileiros como Mário Pedrosa. Ao mesmo tempo, artistas dessa linha e concretistas recebem mais atenção em eventos como a Bienal de São Paulo de 1957, da qual Carvalho tem os trabalhos excluídos⁵⁵. Crítico das instituições acadêmicas como sempre se mostrou, possivelmente o seu empenho de realizar uma jornada “psicoetnográfica” nessa série de escritos, uma genealogia da própria arte no mundo em formação, seja condizente com a postura, por vezes marginal, relativa a instituições como a própria Bienal. No entanto, nesse momento, a retomada do primitivismo modernista por Flávio de Carvalho se oferece apenas como a repetição de um gesto, que já não é movido pela mesma finalidade desse movimento de outrora (quando o primitivo aparecia como o grau zero da nossa história), mas se insere em uma leitura mais ampla da modernidade, vinculada ao pensamento nietzschiano, segundo o qual nenhum momento é puro e a identidade se constitui somente como relação.

SOBRE A AUTORA

LARISSA COSTA DA MATA é doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atuou como Leitora de Cultura Brasileira e Língua Portuguesa junto à Universidade de Pequim de 2013 a 2014. E-mail: larissa.mata@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTELO, Raúl. A deriva mimética. In: VIII Congresso Internacional da ABRALIC — Mediações, 2002, Belo Horizonte.
- _____. Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo. *Boletín de Estética*, ano V, n. 10, p. 5-34, jun. 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Susana Kampf Lages. Tradução de Susana Kampf Lages. São Paulo, Duas Cidades, 2011.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CACCIARI, Massimo. *El Dios que Baila*. Tradução de Virginia Gallo. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- _____. O impolítico nietzschiano In: _____. *Desde Nietzsche: Tiempo, Arte, Política*. Tradução de Mónica B. Cragolini e Ana Paternostro. Buenos Aires, Biblos, 1994.

55 A lista de artistas excluídos dessa Bienal, contudo, é extensa e nela podemos incluir nomes como o de Alfredo Volpi, Carybé, Bruno Giorgi, Paulo Becker, Aldo Bonadei e Ítalo Cencini. Conforme TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo/Campinas, Brasiliense/ UNICAMP, 1994.

- CAILLOIS, Roger. Ciência e lirismo: entrevista com Roger Caillois. *Diário de S. Paulo*. 10 de setembro de 1935.
- _____. *El Hombre y lo Sagrado*. Tradução de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.
- _____. *Los Juegos y los Hombres: la Máscara y el Vértigo*. Tradução de Jorge Ferreiro. 1. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *O mito e o homem*. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa, Edições 70, s.d.
- CARVALHO, Flávio de. Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido. *Diário de S. Paulo*. De 6 de janeiro de 1957 a 21 de setembro de 1958.
- _____. A única arte que presta é a anormal. *Diário de S. Paulo*, 24 set. 1936. In: MATTAR, Denise (Curadora.). *Flávio de Carvalho*. 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro, CCBB/MAB-FAAP, 1999, p. 71-73.
- _____. Dança da Miss Hughs no Teatro Santana *Diário de S. Paulo*, 1929. In: DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo, Projeto, 1982.
- _____. II — Os gatos de Roma. Vila Júlia. Sonambulismo da História. *Diário de S. Paulo*, 13 jan. 1957.
- _____. III — Os gatos de Roma. As feridas abertas da arqueologia. O europeu quer a guerra. *Diário de S. Paulo*, 20 jan. 1957.
- _____. LX — Notas para a reconstrução de um mundo perdido. Os maleáveis bailarinos do destino. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1958.
- _____. Notes for the Reconstruction of a Lost World: Age of Hunger. In: WILSON, Roger. H. L. & FARBER, Seymour M (orgs.). *Man and Civilization: Conflict and Creativity*. Part Two of Control of the Mind. Nova Iorque, Universidade da Califórnia/ San Francisco Medical Center/ Mc Grill Hill, 1963, p. 315-327.
- _____. XII — Os gatos de Roma. O primeiro chefe e a floresta. *Diário de S. Paulo*, 31 mar. 1957.
- _____. XIV — Os gatos de Roma. O bailado e o crime. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1957.
- _____. XVII — Os gatos de Roma. Ritmo e memória. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 12 maio 1957.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos*. São Paulo, Global, 2003.
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: a volúpia da forma*. São Paulo, Edições “K”: MWM Motores, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El Bailaor de Soledades*. Tradução de Dolores Aguilera. Valência, Pre-Textos, 2008.
- _____. *L’Image Survivante: Histoire de l’Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002. (Paradoxe)
- FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, Massachusetts/ Londres, Inglaterra, MIT, 2004.
- FRAZER, James. *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*. Nova Iorque, The Macmillan Company, 1945. (Abridged Edition, I)
- GHIGI, Alessandro. Mimetismo. *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Fondata Giovanni Treccani, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, v. XXIII, 1951, p. 338-339.
- HOLLIER, Denis (org.). *Le Collège de Sociologie 1937-1939*. Paris, Gallimard, 1995. (Folio Essais).
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J B. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1981.
- LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação*. Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1994.
- _____. *Flávio de Carvalho*. São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. 5. reimp. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- RAFFE, W. G. *Dictionary of the Dance*. Organizado por W. G. Raffe, com a assistência de M.E. Purdon. Nova Iorque/ Londres, Barnes and Company, Thomas Yoseloff, 1975.
- SANGIRARDI JR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro, PHILOBIBLION, 1985 (Coleção Visões e Revisões, 2).
- STIGGER, Verônica. Flávio de Carvalho: experiências romanas. *MARCELINA*. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Ano 3, vol. 4, p. 109-128, 1 sem. 2010.
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo/Campinas, Brasiliense/ UNICAMP, 1994.
- WARBURG, Aby. A Lecture on Serpent Ritual. Tradução de W. F. Mainland. *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. II, p. 277-292, 1938-1939.
- _____. Dürer and Italian Antiquity (1905). In: _____. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Introdução de Kurt Forster. Tradução de David Britt. Los Angeles, Getty Research Institute, 1999.
- _____. *El Ritual de la Serpiente*. Tradução de Joaquín Etorena Homaèche. México, Sextopiso, 2004.
- _____. Memories of a Journey Through the Pueblo Region: Unpublished Notes for the Kreuzlingen Lecture on the Serpent Ritual (1923). In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Tradução de Sophie Hawkes. Nova Iorque, Zone Books, 2004, p. 293-330.

Golpes de Memória: usos políticos de Olavo Bilac no século XX¹

[*Coups of Memory: Political Usages of Olavo Bilac in the Course of the 20th Century*

Patrícia Santos Hansen²

RESUMO Este trabalho tem como objetivo expor em, linhas gerais o processo de enquadramento político da memória do poeta Olavo Bilac ao longo do século XX no Brasil. Começo com o esboço de uma imagem de si que Bilac tentou legar à sua audiência em textos, palestras e atos públicos na maturidade, fortemente associada ao engajamento na campanha cívica em prol do serviço militar obrigatório. Em seguida, enfoco as apropriações mais importantes das suas ideias e de sua imagem, ressaltando especialmente os sentidos sobrepostos por indivíduos e grupos de orientações políticas diversas em momentos-chave da história política brasileira no século XX. Por fim, procuro ressaltar alguns desvios em relação às posições assumidas nos últimos esforços de autorrepresentação de Bilac enquanto homem público, provocados pelos significados adicionados à sua imagem em outros contextos. • **PALAVRAS-CHAVE** Olavo Bilac; Memória Social; Ditadura; Serviço Militar; Usos do Pas-

sado. • **ABSTRACT** This paper aims to provide an overview of political operations that framed the social memory of famous Brazilian poet Olavo Bilac over the 20th century. It will start by showing an image that Bilac sought to bequeath to his audience through his last texts, talks and public acts, strongly associated with his engagement in the civic campaign for compulsory military service. Subsequently, the focus will be on the most meaningful appropriations of his thinking and opinions in order to examine the overlapped senses that persons and groups from a broad range of ideological positions ascribed to them at critical moments of Brazilian political history in the 20th century. Finally, some of the convergences and discrepancies between major components of Bilac's late endeavors of selfrepresentation and those assigned to him in subsequent times will be analyzed • **KEYWORDS** Olavo Bilac; Social Memory; Dictatorship; Military Service; Uses of the Past.

Recebido em 13 de outubro de 2014

Aprovado em 05 de dezembro de 2014

HANSEN, PATRÍCIA SANTOS. *Golpes de Memória: usos políticos de Olavo Bilac no século XX*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 122-139, ago. 2015.
DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p122-139>

1 A pesquisa e a escrita deste artigo foram possibilitadas pelo apoio financeiro da Capes/FAPERJ no Brasil e da FCT em Portugal, em diferentes momentos. Agradeço com carinho à Angela de Castro Gomes, minha supervisora no pós-doutorado realizado entre 2010 e 2011, no CPDOC/FGV, sobre o nacionalismo bilaqueano, pela amizade e interlocução que ultrapassam em muito esse período. Agradeço também a Rafael Guerra, pela leitura do rascunho e por muito mais. Registro também o meu agradecimento aos pareceristas anônimos da Revista do IEB pelos comentários ao texto submetido. Este artigo é dedicado à memória do brilhante Nicolau Sevcenko, meu saudoso orientador, falecido prematuramente em 2014.

2 Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS, Lisboa, Portugal)

Em abril de 1966, o General Castello Branco, então presidente da república, assinou um decreto que instituía Olavo Bilac patrono do serviço militar, baseando-se nos seguintes argumentos para fazer do famoso poeta o primeiro patrono civil das Forças Armadas Brasileiras:

- que Olavo Bilac foi o grande propugnador do Serviço Militar obrigatório, em favor de cuja adoção empreendeu uma campanha de âmbito nacional nos anos de 1915 e 1916;
- que seus poemas, a letra do Hino da Bandeira e seus discursos vibrantes constituem o catecismo cívico da juventude brasileira;
- que o sentimento do dever cívico se inspira nos momentos em que a Pátria tem a oportunidade de rememorar os seus vultos maiores, buscando em suas atitudes exemplos para as novas gerações, [...].¹

As razões apresentadas no decreto encontram suas origens em um acontecimento específico ocorrido a 9 de outubro de 1915. Neste dia, por convite do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito de São Paulo, Bilac fez um discurso dirigido aos estudantes da prestigiosa instituição, que acabou por ser assumido e referido pelas gerações posteriores como um evento marcante e significativo, atribuindo-se-lhe o efeito de despertar um súbito sentimento patriótico entre segmentos letrados e formadores de opinião e de provocar rápida mobilização cívica.

Aquele “ato de fala” singular, extraordinário por sua repercussão imediata e duradoura, deu origem a muitos outros, os quais por sua vez ressoaram em outras ações de significativo impacto na memória, na história e na cultura política brasileira ao longo do século XX².

Além do destaque nos jornais e revistas e dos convites que logo vieram para um banquete em sua homenagem oferecido pelo Exército no Clube Militar e para um

1 DECRETO No 58.222, de 19 de abril de 1966. Disponível em <<http://goo.gl/VUIIF3>>. 5 mar. 2014.

2 Apesar de não aprofundar o tema, sublinho a importância de pensar os discursos a partir da categoria de ato de fala, filiada à teoria fundada por J. L. Austin em meados do século XX e posteriormente desenvolvida por outros autores. Sublinho o uso que faço da categoria ato de fala, filiada à teoria fundada por J. L. Austin em meados do século XX. Para uma perspectiva geral da teoria dos atos de fala conferir: SOUZA FILHO, Danilo Marcondes de. A teoria dos atos de fala como concepção pragmática de linguagem, *Filosofia Unisinos*, n. 7, p. 217-230, 2006.

discurso na solenidade da festa da bandeira promovida pela Marinha nos dias 6 e 19 de novembro do mesmo ano, movimentações de diferentes atores individuais e coletivos na capital e em São Paulo deram origem a duas associações fundadas no ano seguinte: a Liga da Defesa Nacional e a Liga Nacionalista de São Paulo.

Na simbólica data de 7 de setembro de 1916, foi fundada a Liga da Defesa Nacional no Rio de Janeiro, em reunião realizada na Biblioteca Nacional. A determinação gravada nos estatutos, de que o presidente da república em exercício seria sempre o presidente da Liga, reforçava o caráter apartidário do qual se pretendia revestir.

Em 16 de dezembro, o jornal *O Estado de São Paulo* noticiava que estavam aprovadas as bases e linhas gerais da organização de uma Liga Nacionalista por parte de alunos e ex-alunos da Faculdade de Direito³.

Apesar das duas agremiações cívicas terem alegadamente, as suas raízes fincadas naquele mesmo discurso, Bilac comprometer-se-ia de forma diferente com cada uma delas.

Na Liga da Defesa Nacional, ele trabalhou como secretário geral e foi o principal porta-voz do programa da instituição, representando-a em diversas cidades e divulgando suas propostas por meio de discursos sempre prestigiados pela presença de autoridades locais e ampla cobertura da imprensa.

Da Liga Nacionalista, Bilac foi presidente honorário, mais uma distinção mais do que um cargo propriamente dito.

Nesse sentido, importa ressaltar o vínculo mais estreito de Bilac com a Liga da Defesa Nacional e as evidências de que ele subscrevia as prioridades desta, embora se deva também sublinhar que ambas as ligas apropriaram-se das palavras proferidas no discurso da Faculdade de Direito, sempre identificado como marco simbólico e fundador das duas agremiações.

O tempo decorrido entre o discurso aos alunos da Faculdade de Direito, em outubro de 1915, e sua morte, em dezembro de 1918, foi o período em que Bilac mais ativamente contribuiu para a construção de sua própria imagem enquanto patriota, engajando-se intensamente na propaganda das ideias e soluções que entendia necessárias para combater os principais problemas do país. A complexidade desse processo não deve ser subestimada, considerando que, em 1915, Bilac já desfrutava de invulgar celebridade para os padrões da época.

Bilac obteve grande sucesso literário e fama prematura, aos vinte anos, com a primeira edição do único livro de poesias que publicou em vida. Igualmente notável, porém, é a persistência de sua fama por mais de três décadas até a sua morte aos cinquenta e três.

Na “Nota Editorial” e na “Introdução Geral” à *Obra Reunida* de Olavo Bilac, Alexei Bueno chama a atenção para este fenômeno, o qual em sua opinião teria maior importância maior na justificativa daquele tipo de edição que, propriamente, o valor estético/literário da obra bilaqueana. Nas palavras do organizador:

3 MEDEIROS, Valéria Antônia. Antonio de Sampaio Dória e a Modernização do Ensino em São Paulo nas Primeiras Décadas do Século XX. Tese de doutorado em História da Educação. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. Disponível em <<http://goo.gl/4FdLHr>>. 15 abr. 2014.

Poucas figuras da vida mental brasileira, no decisivo período que vai das vésperas da queda da monarquia até a segunda década do século presente, tiveram uma projeção consensual, formadora de opinião e de mentalidade, comparável à de Olavo Bilac. [...] Ao contrário, portanto, da grande maioria dos escritores seus contemporâneos [...], a presença de Olavo Bilac transcende de muito a literatura, [...] fato importante para a compreensão da popularidade e da ascendência exercida por sua obra, [...]. Nomes rigorosamente contemporâneos seus, de óbvia superioridade estética, mas só estética, não partilharam nem de uma fração ínfima de sua celebridade, [...] A fama do homem, no entanto, cujo eco nos chega até hoje, embora se funde em primeiro lugar na obra em verso, nunca se limitou a ela.

[...]

O caso Olavo Bilac, na história da poesia nacional, cobre, [...], um período de trinta anos, entre a publicação das Poesias, em 1888, e a morte de seu autor, em 1918, poucos meses após o fim da Grande Guerra e de todo um período da mentalidade ocidental. O que chamamos de caso Bilac, e que se situa na complexa fronteira estético-sociológica, é o do poeta que, em toda a história de nossa literatura, alcançou o maior prestígio e a mais alta identificação popular jamais registrada, em plena vida e por um período duradouro.⁴

Bilac, portanto, logrou tornar-se uma figura pública dotada de extraordinário capital simbólico, cujo uso, por ele e por outros, permitiu mobilizar forças e interesses distintos em torno de projetos políticos coerentes. De um lado, agregou conhecidos expoentes da elite liberal civilista e militares na constituição da Liga da Defesa Nacional, cuja prioridade era a implementação do serviço militar obrigatório. De outro, inspirou a criação da Liga Nacionalista, associação claramente comprometida com a agenda política da elite intelectual de São Paulo, com um ambicioso programa de reforma das práticas políticas nacionais por meio da educação, do cumprimento das normas eleitorais e da garantia da integridade do voto.

Deve-se atentar para o fato de que a articulação da imagem de Bilac a estes projetos ocorreu em vida, ou seja, quando ele ainda poderia exercer significativa influência sobre os usos do seu nome. Após sua morte, porém, o capital simbólico representado pela sua memória e ideário tornou-se material disponível às mais diversas apropriações, por interesses representados pelas já mencionadas Ligas, mas também pela Academia Brasileira de Letras, Estado Novo e Ditadura Civil-Militar, para citar apenas os mais evidentes.

Antes de 1915, as ideias que hoje costumam ser percebidas como parte de um ideário bilaqueano apresentavam-se amorfas. É em retrospecto que se identifica a coerência das opiniões de Bilac, dispersas em crônicas e na produção para a infância durante as duas décadas anteriores. Mais ainda, até aquele momento, o capital simbólico de sua imagem pública associava-se, não exclusivamente, mas primeiramente, à poesia. Somente mais tarde, portanto, o patriotismo começaria a disputar espaço com a poesia nas representações da figura pública de Bilac, simultaneamente definindo o corpo de suas ideias⁵.

4 BUENO, Alexei. Nota Editorial e Introdução Geral. In: ____ (ed.). Olavo Bilac. Obra Reunida. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996, p. 9-10

5 É curiosa a força de sua imagem como poeta se pensarmos que Bilac publicou um único livro de poesias em

Exemplos da fama de Bilac espalham-se nos periódicos da época. No entanto, é na propaganda de produtos comerciais que temos os melhores testemunhos de sua popularidade e credibilidade: a do xarope Bromil, publicada em vários números da revista *Fon-Fon* que consistia numa carta manuscrita, assinada pelo poeta, acompanhada da chamada “Olavo Bilac curou-se com o Bromil”; e a dos “Cigarros Bilac”, vendidos “em carteiras que continham uma poesia e um belo retrato do grande poeta”, veiculada na revista paulista *A Cigarra*⁶.

Este uso do nome de uma figura pública como marca comercial é surpreendente naquele contexto. Não obstante, importa ressaltar que 1916 é o ano em que se multiplicam as propagandas do Bromil e que surgem os “Cigarros Bilac”, ou pelo menos a sua propaganda. Este é também o ano em que a campanha cívica é efetivamente alavancada, com grande número de discursos e viagens de Bilac, e com a mobilização de esforços para a organização das Ligas da Defesa Nacional no Rio de Janeiro e Nacionalista em São Paulo. O ano de 1916, portanto, foi aquele em que Bilac esteve mais em evidência na mídia, ainda que por diferentes razões.

Tal coincidência permite considerar a hipótese de que o intenso uso comercial do nome e da figura de Bilac, naquele ano, seja um indicador de que o discurso aos estudantes da faculdade de Direito de São Paulo, além de ter sua eficiência potencializada pela fama e carisma do poeta, foi, em contrapartida, um fator para sua propulsão, transformando o patriotismo em aspecto de peso quase equivalente a sua atividade literária no que diz respeito a sua figura pública.

Segundo o testemunho de Francisco Pati, o discurso proferido no dia 9 de outubro de 1915 surpreendeu uma audiência que aguardava uma palestra sobre poesia⁷. Ao mobilizar um tom persuasivo e doutrinário, marca de sua propaganda cívica, o poeta afirmou a intenção de dar vida e duração às suas palavras, procurando sensibilizar os estudantes para os graves problemas nacionais e necessidade de propagar algumas ideias.

Em seu diagnóstico constavam como principais problemas do país: a “falta de ideal e coesão”, a “indiferença das classes cultas”, a “manutenção das camadas populares na mais bruta ignorância [...] inércia, apatia, superstição” e a sua “absoluta privação de consciência”. “Nos sertões”, afirmava, “os homens não são brasileiros, nem ao menos são verdadeiros homens”, e tal se devia ao analfabetismo. Para Bilac, a solução era a aplicação da lei do sorteio militar, que mesmo aprovada em 1908 não havia sido efetivamente posta em prática⁸.

vida e aos vinte e três anos, o qual teve uma segunda edição no início dos novecentos acrescida de mais alguns poemas que se tornariam famosos. Porquanto seus poemas tenham aparecido com frequência na imprensa periódica, o contraste com o volume de suas crônicas, publicadas em vários periódicos, e com sua produção de livros escolares e infantis faz com que seja espantoso que o lastro de sua figura pública tenha sido sempre e predominantemente a poesia. Sobre sua produção jornalística conferir os três volumes de DIMAS, Antônio (org.). Bilac, o jornalista. São Paulo, EDUSP/Imprensa Oficial; Campinas, Editora Unicamp, 2006.

6 CIGARROS BILAC. *A Cigarra*, Anno III, n.52, 1916. Disponível em <<http://goo.gl/FJWk6Z>>. 15 abr. 2014.

7 PATI, Francisco. *O Espírito Das Arcadas*. São Paulo, Associação dos Antigos Alunos da Faculdade de Direito de São Paulo, 2008. Disponível em <<http://goo.gl/Hci3Cz>>. 16 abr. 2014.

8 BILAC, Olavo. *A Defesa Nacional*. Rio de Janeiro, Liga da Defesa Nacional, 1917, p. 5 e 6. Disponível em <<http://goo.gl/RsRn7m>>. 16 abr. 2014

Antecipando as críticas, que de fato surgiram após sua defesa de rigor na aplicação da lei do sorteio, Bilac afirmou desde aquele primeiro discurso e muitas vezes depois não ser e nem nunca ter sido militarista. Efetivamente, a base de seu argumento era a ideia do cidadão-soldado: “Nunca fui, não sou, nem serei um militarista. E não tenho medo de militarismo político. O melhor meio para combater a possível supremacia da casta militar é justamente a militarização de todos os civis: a estratocracia é impossível, quando todos os cidadãos são soldados”⁹.

O discurso teve efeitos imediatos. Foi festejado pela imprensa, que passou a dar ampla cobertura à campanha, e logo muitos estudantes da Faculdade de Direito engajaram-se na causa.

Desde o primeiro momento, porém, o êxito e o efeito persuasivo daquelas palavras levantaram a suspeita de que a importância do sujeito que as enunciava fosse maior que o interesse no conteúdo do discurso. Apenas cinco dias depois, a *Fon-Fon* publicava o seguinte diálogo:

— Ora suponha (não é difícil) suponha que, pela primeira vez, eu lhe fale com sinceridade. [...] Mas suponha que eu lhe vou falar com sinceridade, agora, sobre o serviço militar obrigatório que o discurso do poeta Olavo Bilac pregou aos estudantes de São Paulo e que entusiasmou a população do Rio. Não lhe confiarei se acho bom nem se acho mau o serviço militar obrigatório. Confio-lhe apenas isto: se outra criatura, que não Bilac, se o senhor por exemplo, fizesse aquele discurso, as mesmas palavras não acordariam os ecos que acordaram. Portanto, não é o serviço militar que está entusiasmando, neste momento, os brasileiros, — é a atitude do poeta mais amado dos Brasileiros.

— ‘Talvez...’

‘O senhor não acredita? O meu amigo Homero Prates costumava dizer que a opinião pública não tem opinião. Concordo com ele. Que calor, hein?’

‘Insuportável’.¹⁰

Um dos efeitos mais evidentes do impacto mobilizador do discurso foi a descoberta pelas Forças Armadas do potencial político do carismático poeta. Ele, por sua vez, também não recusou esta aliança.

Assumindo um papel modesto, nas falas de 6 e de 19 de novembro no Clube Militar e na festa promovida pela Marinha, Bilac minimizava sua importância pessoal na campanha que começava a surgir:

A vossa generosidade exagera o préstimo do meu nome e a importância do meu trabalho. [...] Nada inventei, nada criei. [...] Acredito que o valor da minha ação nasceu unicamente de uma próspera conjuntura do tempo e do lugar, — da ocasião feliz em que foram pronunciadas as minhas palavras. [...].¹¹

9 Idem, p. 7.

10 FON-FON, 20 de outubro de 1915. Disponível em <<http://goo.gl/NrhBzt>>. 16 abr. 2014.

11 BILAC, Olavo, *A Defesa Nacional*, op. cit., 1917, p. 17 e 18.

Contudo, se em vida o patriotismo e carisma de Bilac foram reconhecidos como um valor por diferentes instituições e grupos de interesses dentro de um variado espectro de projetos políticos, após a sua morte as homenagens por parte das instituições a que esteve ligado — a Liga da Defesa Nacional, a Liga Nacionalista e a Academia Brasileira de Letras — foram sempre descompassadas e desproporcionais. Ao menos durante as duas décadas seguintes, as instituições não se uniram em qualquer celebração, promovendo somente eventos isolados de culto à memória do poeta. Essa constatação nos permite supor que o único elemento articulador entre elas teria sido o próprio Bilac.

Contraditoriamente, a primeira instituição a mobilizar grandes recursos para homenagear o poeta foi a Liga Nacionalista, justamente aquela cujo programa acabou por ser o mais dissociado da memória sobre a atuação cívica e o ideário bilaqueano. Duas razões podem ter contribuído para isso. Por um lado, a curta existência desta liga extinta em 1924 em relação à sobrevivência das outras instituições até hoje. Por outro, o investimento que os regimes autoritários fizeram, em 1939 e a partir de 1965, para resgatar a memória do poeta civil e defensor do serviço militar, contando com o apoio da Academia Brasileira de Letras e da Liga da Defesa Nacional.

Entre os dirigentes da Liga Nacionalista, Frederico Vergueiro Steidel foi o mais comprometido com a manutenção dos vínculos com a figura de Olavo Bilac.

Em 1917, durante uma sessão ordinária com a presença de Bilac, que passava pela cidade a serviço da LDN, Steidel propôs que o poeta fosse aclamado presidente honorário da instituição e obteve aprovação calorosa dos membros presentes¹².

Valéria Medeiros chama atenção para a recorrente afirmação do laço umbilical entre o discurso de 1915 e a Liga Nacionalista nas páginas de *O Estado de São Paulo* e também para a maior frequência com que isso ocorria nos textos assinados por Steidel. Segundo a autora, o jornal teria sido o principal veículo de divulgação da Liga Nacionalista, que diferentemente de outras agremiações do gênero não contava com um boletim ou revista própria¹³.

Como era de se esperar, a morte de Bilac em 28 de dezembro de 1918 causou comoção nacional. Em setembro de 1919, a Câmara dos Deputados do Estado de São Paulo remetia ao Senado um projeto que contemplava a construção de um monumento em memória de Rodrigues Alves, presidente eleito pela segunda vez e morto em janeiro daquele ano antes da posse, e a abertura de um crédito de cinquenta contos de réis para auxiliar a construção de um monumento a Olavo Bilac¹⁴.

Conforme o previsto, o montante serviria apenas para “auxiliar” a construção do monumento, sendo o restante arrecadado por Vergueiro Steidel através de uma intensa campanha para este fim. Segundo Bandecchi, foram distribuídas listas pela capital e no interior, autenticadas por Steidel, para receber donativos para

12 BANDECCHI, Brasil. Liga Nacionalista. Cadernos de História, 14. São Paulo, Editora Parma, 1980, p. 21.

13 MEDEIROS, Valéria Antônia, op. cit.

14 CÂMARA DOS DEPUTADOS DO ESTADO DE SÃO PAULO. Projeto de Lei de Iniciativa da Câmara dos Deputados. 1919. Acervo Histórico da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo. Disponível em <<http://goo.gl/JfiOQL>>. 17 abr. 2014.

o monumento. Com as contribuições, a obra foi encomendada ao escultor sueco William Zadig¹⁵.

O resultado foi um conjunto escultórico composto por cinco peças de bronze. A figura de Bilac, posta em uma tribuna em referência ao discurso na Faculdade de Direito, era a peça de maior dimensão e ficava no centro. As outras, ao redor, representavam quatro poemas: “A tarde”, “O caçador de esmeraldas”, “O beijo eterno” e “Pátria e família”.

Alocado na Avenida Paulista, o monumento foi inaugurado em 7 de setembro de 1922, em meio às intensas comemorações do Centenário da Independência. Francisco Pati relembra o acontecimento do qual participou enquanto estudante da Faculdade de Direito:

Lembro-me de que nos coube inaugurar, no fim da Avenida Paulista, [...] o monumento a Olavo Bilac. O orador oficial saiu do nosso meio. Sucedeu, porém, que o ato se revestiu de uma solenidade com a qual não contávamos. O governo do Estado, tendo à frente o sr. Washington Luís, compareceu em peso. Compareceram também Dna. Cora Bilac Guimarães, saudosa irmã do excelso poeta, e seu marido, [...]. Armou-se no extremo daquela via pública, na esquina da rua Minas Gerais, um coreto para autoridades, convidados e comissão acadêmica, inclusive o orador.

Em toda a extensão da avenida, desde o ‘Trianon’ até o monumento, de lado a lado, soldados da Força Pública e alunos de escolas primárias e secundárias. Os convidados desciam do automóvel no ‘Trianon’ e faziam o resto do percurso a pé, de cabeça descoberta. Traje de rigor: fraque e cartola. Só obtinha ingresso no coreto quem estivesse de fraque e cartola.¹⁶

Uma fotografia, publicada no número especial da revista *A Cigarra* destinado à cobertura das festividades do Centenário em São Paulo, corrobora a presença de uma multidão presente ao ato de inauguração do monumento¹⁷.

É também Francisco Pati quem recorda a reação da irmã do poeta à homenagem:

— Os senhores, paulistas, são os primeiros a lembrar-se de dar à imagem do meu irmão a perpetuidade do bronze. Com esse gesto, os senhores respondem às acusações de regionalismo intolerante. Bilac não nasceu em São Paulo, nasceu no Rio, mas é São Paulo que o consagra. Estou certa de que ele está contente lá onde se encontra. São Paulo era a sua fábrica de entusiasmos.¹⁸

Nada do que se fez no Rio de Janeiro até o final da década de 1930 para celebrar a memória de Bilac se compara à homenagem da Liga Nacionalista. É certo que a Liga utilizou-se da feliz estratégia de fazer coincidir a inauguração do monumento

15 BANDECCHI, Brasil, op. cit., p. 55.

16 PATI, Francisco, op. cit., p. 35 e 36.

17 ASPECTO da Inauguração do Monumento ao Grande Poeta Nacionalista Olavo Bilac, na Avenida Paulista, em 7 de Setembro Último. *A Cigarra*, ano X, n.193, 1922. Disponível em <<http://goo.gl/sfzhel>>. 15 abr. 2014.

18 PATI, Francisco, op. cit., p. 165.

com as festividades do 7 de setembro de 1922. Com isso associou sua homenagem àquela figura de forte apelo afetivo ao Centenário da Independência. Vale notar que a imprensa do Rio de Janeiro não deu qualquer atenção à inauguração do monumento, talvez por estar mais ocupada em cobrir os festejos do Centenário na capital.

Capitalizando o sucesso do evento, porém, semanas depois a Liga Nacionalista apresentava ao Senado do Estado de São Paulo uma representação, solicitando e sugerindo uma série de medidas que colocassem efetivamente em prática o regime instituído na Constituição. Tratava-se de mostrar a conveniência de uma série de práticas que garantissem o voto secreto e obrigatório, impedissem as fraudes e a corrupção eleitoral¹⁹.

O imponente monumento sobreviveu pouco mais de uma década à Liga Nacionalista, extinta em 1924 por suspeitas de envolvimento no levante revolucionário liderado por Isidoro Dias Lopes.

Em fevereiro de 1935, o jornal *A Gazeta* anunciou a retirada do monumento a Olavo Bilac da Avenida Paulista, apresentando considerações que sugerem a existência de oposições à obra quase que desde a sua inauguração:

O prefeito, vivamente interessado na modernização da cidade, alargamento de ruas e praças, embelezamento de pontos, resolveu construir, na Avenida Paulista, onde está o monumento de Olavo Bilac, uma grandiosa esplanada que se projetará sobre o Pacaembu. [...] Mas para dar execução ao projeto, foi obrigado a sacrificar o monumento de Olavo Bilac, que será retirado da Avenida e colocado, talvez, no parque D. Pedro II. O gesto do prefeito Fabio Prado somente merece aplausos, pois que aquele trabalho de arte, não está mais à altura da educação artística de São Paulo. Já em 1923, aqui, a mocidade acadêmica, com esta folha à frente, iniciou um movimento para retirada do monumento. E se não foi demolido, nesta ocasião, foi porque a polícia, prevenida, passou a vigiar o local. Agora, o prefeito Fabio Prado, além de introduzir grandes embelezamentos naquele ponto — presta, a São Paulo artístico, um inestimável serviço, removendo o monumento dali.²⁰

Desmontadas e guardadas num depósito da prefeitura, foi somente décadas mais tarde que algumas peças do monumento voltaram a ocupar separadamente espaços públicos da cidade de São Paulo.

A memória de Bilac, entretanto, iria sofrer uma importante inflexão em 1939. Se, até então, havia sido cultuada predominantemente por instituições e indivíduos aos quais o poeta esteve associado em vida, o Decreto-lei n. 1.908 de 26 de dezembro, ao mesmo tempo em que homenageava nacionalmente o poeta, transformando sua data de nascimento, 16 de dezembro, em Dia do Reservista, a fim de promover o alistamento no contexto da Segunda Guerra Mundial, conferia novo sentido à campanha de Bilac, associando-a à cooptação de soldados pelo Estado autoritário²¹.

19 LIGA NACIONALISTA. Representação. 1922. Disponível em <<http://goo.gl/2MBdqS>>. 17 abr. 2014.

20 NOTÍCIA sobre a Retirada do Monumento à Olavo Bilac. *A Gazeta*, São Paulo, 2 jul. 1935.

21 DECRETO-LEI n. 1.908, 1939. Disponível em <<http://goo.gl/tJyPb2>>. 16 abr. 2014.

Dezembro de 1939 foi marcado por uma intensa agenda de comemorações organizadas pela Comissão Nacional de Homenagem à Memória de Bilac, encabeçada por Eurico Gaspar Dutra, ministro da guerra, com larga divulgação e cobertura nos periódicos.

Em paralelo, a imprensa registrou também a ocorrência de homenagens espontâneas e oportunistas, ou seja, não previstas pela agenda da Comissão, tanto na capital como em várias outras cidades do país. Em São Paulo, por exemplo, no dia 27 de dezembro a *Folha da Manhã* informava a adesão do interventor Adhemar de Barros às solenidades promovendo uma série de eventos. Destaco a afixação de uma placa de bronze na Faculdade de Direito com a seguinte inscrição: “A Olavo Bilac, no momento em que a Pátria começa a colher os frutos das sementes que ele plantou nesta Faculdade, O Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, XX-VII-XII-MCMXXXIX”, a qual, pode-se dizer, reivindicava a primazia paulista para esta nova narrativa da memória de Bilac que se integrava à memória nacional²².

Na capital, a adesão do presidente Getúlio Vargas ao programa proposto e iniciado pelos membros militares do governo se deu com algum atraso. Somente em meio ao calendário de comemorações, no decorrer da extensa programação e após um “convite” pessoal dos membros da Comissão que teriam ido ao Palácio do Catete com esta finalidade, o presidente acabou por comparecer à solenidade no Colégio Militar, onde foi inaugurada a “Alegoria a Bilac” e organizada uma exposição com os objetos pessoais do poeta. A adesão do presidente conferiu maior importância e visibilidade aos eventos comemorativos que eram, contudo, resultado da iniciativa dos militares.

Convenientemente, o culto à memória do amado poeta civil que defendeu o serviço militar obrigatório começava, naquele momento, a adquirir o sentido de uma união entre civis e militares.

É significativo, porém, que em meio a uma profusão de notícias sobre as homenagens a Bilac, um interesse sobre aspectos da vida do poeta não relacionados ao seu patriotismo, como a boêmia, a produção de versos eróticos e satíricos, o noivado desfeito, tenha encontrado expressão em artigos de jornais e revistas durante as décadas de 1940 e 1950. Os títulos sugerem o forte apelo popular de sua figura e a contribuição de outros atores para a construção de uma memória que se compunha também de ingredientes extraoficiais. Cito como exemplos: “A noiva de Bilac” (1943); “Bilac amou na vida” (1951); “Olavo Bilac, estudante em São Paulo” (1941); “Bilac viveu ou imaginou o seu erotismo?” (1941); “Meu encontro com Bilac” (1941); “A noiva de Bilac” (1951); “Uma família de poetas” (1941); “D. Amélia Mariano de Oliveira” (1945); “Os poetas Bilac, Alberto e Raimundo andaram seriamente brigados: anos depois se reconciliaram” (1950); “O grande amor que iluminou a vida do poeta” (1936); “Uma resposta de Bilac e outras curiosidades” (1942); “Episódios inéditos e pitorescos na vida de Bilac” (1941)²³.

Títulos de livros sobre Bilac publicados até o golpe de 1964 também demonstram o maior interesse dos biógrafos na fase boêmia e em aspectos íntimos da vida do poeta,

22 HOMENAGENS à Memória de Olavo Bilac. *Folha da Manhã*, São Paulo, 27 de dezembro de 1939, Arquivo da Folha de São Paulo. Disponível em <<http://goo.gl/KKfwrN>>. 16 abr. 2014.

23 BUENO, Alexei. Bibliografia. In: ____ (ed.). *Olavo Bilac. Obra Reunida*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996. p. 1060 e 1061.

por exemplo: *A vida exuberante de Olavo Bilac* (1944) e *Olavo Bilac — bom humor* (s.d.) de Elói Pontes; *Bilac, vida e obra* de Henrique A. Orciuoli (1941); *Olavo Bilac (sua vida e suas obras)* (1943) de Álvaro Guerra; *O noivado de Bilac* de Elmo Elton (1954); *A boêmia do meu tempo*, no qual Bilac é um dos protagonistas, de Leôncio Correia (1955); *Olavo Bilac. O homem e o amigo* de Nelson Líbero (1960); e *Vida e Poesia de Olavo Bilac* (1963, 1965, 1972, 1977, 1991, 1992, 2007) de Fernando Jorge.

Em contrapartida, é durante o regime militar que a vida de Bilac começa a aparecer representada em títulos mais sérios: *Olavo Bilac e o serviço militar obrigatório, o homem, o artista, o patriota* (1969); *Olavo Bilac, o homem cívico* (1968); *Bilac e o serviço militar* (1966); *Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, príncipe dos poetas brasileiros, patrono do serviço militar* (1974).

Vale notar que a imprensa do período pouco publicou sobre Bilac, em contraste com as décadas anteriores. Tal silêncio, significativo, pode sugerir uma resistência ao evidente uso político da imagem de Bilac nos trabalhos de enquadramento de sua memória empreendidos pela Ditadura²⁴.

Uma polêmica em torno da primeira edição do livro de Fernando Jorge, relatada pelo autor no prefácio à 2ª edição e reproduzida em edições posteriores, é eloquente sobre o policiamento das narrativas da vida do poeta, que se ia transformando em herói das Forças Armadas pouco após a tomada do poder.

Vida e poesia de Olavo Bilac, publicado pela primeira vez em 1963, foi a biografia mais bem-sucedida de Bilac do ponto de vista comercial. A levar em conta o relato de Fernando Jorge, tal sucesso naquele momento poderia inclusive estar relacionado à polêmica que suscitou. De acordo com o biógrafo, seu livro teria provocado reações indignadas de parentes e críticos, entre os quais sobressaem os acadêmicos Raimundo Magalhães Júnior e Austregésilo de Athayde. O primeiro, autor de uma biografia de Bilac publicada anos depois. O segundo, o presidente da Academia Brasileira de Letras com maior tempo de permanência no cargo, era também membro ativo da Liga da Defesa Nacional e foi o representante da ABL na comissão para as comemorações do centenário de Olavo Bilac, instituída pelo governo militar em 1965.

Nas palavras de Jorge:

O acadêmico R. Magalhães Júnior [...] em vez de realizar uma análise honesta, imparcial, caiu no destampatório, começou a urrar, a investir às tontas, e isto numa tediosa e longa moxinifada. Irritou-se sobremaneira, o fracassado biógrafo de Cruz e Sousa, com a descrição que fizemos da existência boêmia de Olavo:

‘Lendo tal livro, tem o leitor a impressão de que Bilac era um sujeitinho gracejador e irresponsável, pertencente a uma súcia de gaiatos mais ou menos desocupados, que levavam a vida entre brejeirices e anedotas, pregando peças a Deus e ao mundo.’

E aludindo às nossas inocentes indiscrições, [...] sentenciou: — ‘Bilac é intocável. Está morto e não pode defender-se.’

24 Sobre práticas de “enquadramento da memória” ver POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.2, p. 3-15, 1989.

Íamos acolhendo todos esses comentários com um misto de espanto e curiosidade: até onde os acusadores pretendiam chegar? O nosso pasmo atingiu o auge quando soubemos, pela imprensa, que o escritor Austregésilo de Athayde, Presidente da Academia Brasileira de Letras, tencionava convocar uma reunião, a fim e deliberar sobre as medidas que a Casa de Machado de Assis deveria adotar para a defesa da memória do sonetista de ‘Ouvir Estrelas’.

— ‘Não é admissível que Bilac — declarou o Presidente da Academia — uma personalidade tão rica de humanidade e de vida, um poeta da sua grandeza e significação, seja apresentado ao público apenas no seu aspecto menos simpático e tantas vezes depreciativo, como no citado livro.’

Secundando o Sr. Austregésilo de Athayde, a Liga de Defesa Nacional, que tem em Olavo Bilac um os seus patronos, também ameaçou de formular um protesto.

A esta altura, no meio de tamanha celeuma, o livro transformou-se num ‘*best-seller*’, sendo colocado na lista dos mais vendidos em todo o país, conforme o resultado de uma pesquisa feita pelo jornal ‘O Globo’.²⁵

Numa época de acirrada polarização ideológica e busca de legitimação para as ações militares na contínua aprovação e colaboração da sociedade civil com a intervenção militar, a polêmica demonstra a existência de aspectos desejáveis e indesejáveis na imagem de Bilac.

Em meados dos anos 1960, tempos de grande mobilização de setores conservadores em defesa de valores tradicionais de família e religião, não surpreende que a moral de um herói da pátria fosse objeto de vigilância e preocupação. Faz sentido, pois, a indignação com a divulgação de aspectos da vida de Bilac que poderiam pôr em causa a simpatia pelo defensor intransigente do serviço militar obrigatório, que em 1966 veio a ser o primeiro civil dentre os patronos das forças armadas. Em suas virtudes, Bilac era o ícone perfeito para o momento, capaz de simbolizar a conciliação entre civis e militares em prol da pátria. Como boêmio, porém, ameaçava valores morais caros aos militares e aos segmentos que os apoiavam.

Em 17 de agosto de 1965, Castello Branco e seu ministro da Educação e Cultura, Flavio Lacerda, assinaram o Decreto n. 56.742 que dispunha sobre a formação de uma comissão para organizar as solenidades comemorativas do centenário de nascimento de Olavo Bilac,

[...] autor da letra do Hino à Bandeira, propugnador do serviço militar obrigatório e grande incrementador do sentimento do civismo, que deve ser incutido na juventude.

[...]

CONSIDERANDO que o sentimento do dever cívico se inspira nos grandes momentos em que a Pátria tem a oportunidade de rememorar os seus vultos maiores, avivando-lhes os feitos na memória dos contemporâneos e retirando nos exemplos do passado também a lição para as gerações mais novas, [...].²⁶

25 JORGE, Fernando. Prefácio à 2a. Edição. In: _____. Vida e poesia de Olavo Bilac. 3.ed. São Paulo, McGraw Hill, 1977.

26 DECRETO n. 56.742. In: Bilac, Olavo, A Defesa Nacional, op. cit., 1965, p. 19-20.

A comissão, reunida e anunciada em seguida pela Portaria n. 258, tinha como principal tarefa “elaborar o plano das solenidades comemorativas do centenário do nascimento de Olavo Bilac, [...] promovendo os atos cívicos, culturais e educativos destinados a dignificar e avivar, na memória dos contemporâneos, a trajetória terrena do insigne poeta e homem público”. Os seguintes nomes a constituíram: Raymundo Moniz Aragão, Diretor do Ensino Superior; Almirante Álvaro Alberto da Motta e Silva, presidente da Liga da Defesa Nacional; Austregésilo de Athayde, presidente da Academia Brasileira de Letras; tenente-coronel João de Souza Carvalho, representante do Ministério da Guerra; capitão de corveta Carlos Miguez Garrido, representante do Ministério da Marinha; capitão-aviador Hélio Paes de Barros, representante do Ministério da Aeronáutica; e José Pedro Ferreira da Costa, sub-chefe do gabinete do ministro da Educação e Cultura²⁷.

Entre as atividades da comissão, destaco a reedição do livro *A Defesa Nacional*, publicado pela primeira vez em 1917 pela Liga da Defesa Nacional e sem outra reedição até 1965²⁸.

A Defesa Nacional, edição da Comissão de Comemoração do I Centenário de Nascimento de Olavo Bilac, assim como a primeira edição da Liga, consiste numa coletânea de discursos proferidos entre 1915 e 1917, apresentados em ordem cronológica, com a novidade do acréscimo de quatro textos: “Apresentação ; O que significa este livro ; Decreto n. 56.742 [...] sobre as solenidades comemorativas do centenário de nascimento de Olavo Bilac ; e a Portaria n. 258 que indicava os nomes da comissão.

Na Apresentação , assinada por todos os membros, explica-se que:

[a Comissão,] diante da magnitude da tarefa imposta e da exiguidade do tempo para desempenhá-la condignamente, [...] pode verificar que a iniciativa de promover, em esmerada edição crítica, a publicação das *Obras Completas* de Olavo Bilac [...] constituiria a homenagem mais adequada e duradoura [...], mas que esse intento se deteve frente a intranponíveis obstáculos de ordem legal, sem embargo do entusiasmo que suscitou e da cooperação que mereceu.²⁹

A intenção de uma obra completa jamais seria concretizada. No que diz respeito ao volume de *A Defesa Nacional*, embora todos os textos adicionados à edição de 1965 contribuam de alguma maneira para a produção de novas leituras das palavras de Bilac, o mais interessante é, sem dúvida, o de Carlos Maul, intitulado “O que significa este livro”. Este, pode-se dizer, traduz claramente a direção assumida pela operação de enquadramento da memória de Bilac durante a ditadura.

Maul, que chegou a conhecer o poeta por volta de 1910 e participou das comemorações de 1939, começa seu texto apresentando duas razões pelas quais se impunha aquela reedição:

27 PORTARIA n. 258. In: BILAC, Olavo, op. cit., 1965, p. 21.

28 Os discursos, entretanto, foram inseridos no volume póstumo BILAC, Olavo. Últimas Conferências e Discursos. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, s.d.

29 ARAGÃO, Raymundo et al. Apresentação. In: BILAC, Olavo, *A Defesa Nacional*, op. cit., 1965, p. 10.

[...] a primeira com sentido de reverência ao Poeta da Pátria, na data do centenário de seu nascimento, e a segunda pelo cunho de atualidade que transcende do que em 1915 proclamou ao Brasil inteiro o que ele precisava ouvir, numa hora de angústia e de perplexidades, para compreender a necessidade de sua defesa e a opção por um destino.³⁰

Ambas as razões se entrecruzam nos argumentos apresentados nas páginas seguintes, os quais descontextualizam os discursos atribuindo-lhes “atualidade” e “transcendência”, ao mesmo tempo em que lhes conferem novo significado no contexto de sua reedição em 1965, segundo ano do governo militar, como aliás indica o próprio título.

É importante destacar a presença de palavras-chave do vocabulário político do período e seu uso em associações semânticas próprias aos discursos em defesa do golpe e do regime. Por este artifício, Carlos Maul definia com as cores da ditadura termos e conceitos como revolução, liberdade e democracia, por exemplo, alguns absolutamente estranhos aos discursos de Bilac.

Nas palavras de Maul:

Tomado o vocábulo na sua justa acepção semântica, o que o nosso admirável patricio promoveu com o seu verbo maravilhoso, foi uma revolução, porque revolução não é a força cega das massas que se autodestroem [...], mas uma afirmação de vontade que renova, que constrói para um futuro de grandeza, oposto ao que só nos dava inferioridade e desprestígio no mundo. Assim, pacificamente, Olavo Bilac desfraldou a bandeira da reestruturação da arquitetura social e política do país, sobre alicerces eternos, [...]

[...] em menos de dois anos, o Exército deixava de ser um castigo para transformar-se no núcleo em que formariam o caráter, a mentalidade de um Brasil renovado e com a compreensão de que a liberdade só deixa de ser um mito quando se ergue uma força material que a sustente em plenitude.

[...]

Cinquenta anos passaram. Acontecimentos vários surgiram. O Brasil revelou-se esclarecido e desperto para as atividades reclamadas para o seu progresso. [...] E os rumos quem os traçava nessas ocasiões era o Exército, o elemento aglutinante por excelência, o reservatório de almas para a democracia a que Bilac se referira com ênfase no seu apostolado. Do mérito desse ímpeto revolucionário que se manifestara em 1915, o presente nos oferece uma prova concreta na Revolução de 31 de março de 1964.³¹

É curiosa a noção de tempo subjacente a essa explicação de Maul para a revolução de Bilac, dada por concluída somente cinquenta anos depois. Também a afirmação de que Bilac se “referira com ênfase” à democracia durante sua campanha e à ideia do Exército como um “reservatório de almas” para um regime democrático. Os contrastes e contradições com os discursos que seguem são patentes para o leitor capaz de identificar os diferentes contextos inscritos nas duas edições. Por exemplo:

30 MAUL, Carlos. O Que Significa Este Livro. In: BILAC, Olavo, op. cit., 1965, p. 13.

31 Idem, p. 14-16.

como falar em ênfase se a palavra democracia aparece apenas duas vezes nos dezoito discursos de Bilac, nomeadamente nos discursos “Em Marcha!” e em “A Defesa Nacional”?

No primeiro a palavra aparece inscrita no seguinte parágrafo:

[...] Que é o serviço militar generalizado? É o triunfo completo da democracia; o nivelamento das classes; a escola da ordem, da disciplina, da coesão; o laboratório da dignidade própria e do patriotismo. É a instrução primária obrigatória; é a educação cívica obrigatória; é o asseio obrigatório, a higiene obrigatória, a regeneração muscular e psíquica obrigatória.³²

Já em “A Defesa Nacional”, conferência realizada em várias cidades e último texto do livro, Bilac afirma:

É inconcebível a vitória de uma democracia sem a instrução da massa pública. Estabelecemos a República; mas pode viver dignamente uma República, uma pátria republicana, quando a maior parte dos seus filhos seja de analfabetos, e, portanto de inconscientes³³

Note-se a contiguidade entre os conceitos de democracia e república. Na concepção de Bilac, e para a maioria dos contemporâneos, república e democracia opunham-se à monarquia, escravidão, aristocracia e outras formas de distinção social que não resultassem da meritocracia. Seu elemento fundamental era a fraternidade, único possível para a coesão nacional. É neste sentido que as propostas de Bilac apontam, além da instrução pública, para o serviço militar obrigatório como uma “escola de nacionalidade”, onde jovens de diversas origens tornam-se irmãos em armas tal como na eloquente e conhecida metáfora. Paralelamente, a amizade fraternal, um dos principais *topoi* da literatura cívico-pedagógica, é o meio que o autor escolhe em sua obra de ficção infantil para a resolução dos conflitos gerados pelas diferenças de cor, renda, escolaridade e origem social das suas personagens. Feitas a Abolição e a Proclamação da República, sem as necessárias medidas para corrigir as desigualdades estabelecidas, mantidas sob variadas formas, e sem cessar de produzir outras formas e mecanismos de diferença e distinção social, a fraternidade foi sempre um aspecto controverso e problemático nas narrativas da identidade nacional brasileira³⁴.

Em contrapartida, no texto de Carlos Maul a palavra república não aparece uma só vez. Está claro que o conceito já não tinha a mesma relevância no vocabulário político dos anos 1960 e que naquele contexto o comunismo tornara-se o oposto conceitual

32 BILAC, Olavo, A Defesa Nacional, op. cit., 1965, p. 26 e 27.

33 Idem, p. 136.

34 A respeito da literatura cívico-pedagógica republicana ver: HANSEN, Patrícia Santos. Cap. 2 — A arte de formar brasileiros. In: _____. Brasil, um país novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República. Tese de doutorado em História Social. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em <<http://goo.gl/xNZkjj>>. 1º dez. 2014.

de democracia. Ao mesmo tempo, militares e grupos apoiantes apropriavam-se da palavra revolução e de seu significado. Destarte, o que era democrático ou republicano para Bilac, a igualdade dos cidadãos no serviço militar obrigatório, aparece na releitura de Maul como o ponto de partida de uma campanha cujo êxito maior teria sido a transformação dos militares em um grupo social dotado de extraordinária autoridade moral pela sua lealdade à pátria, que agora era incumbido da missão de salvaguardar a “democracia” da “ameaça estrangeira” do comunismo³⁵.

O salto associativo de 1915 a 1965 merece uma leitura atenta:

Tudo como que indicava que olvidáramos os ensinamentos do mestre. Deformava-se o espírito do regime, as instituições políticas eram solapadas pelas correntes subterrâneas, [...] O comunismo anunciava o seu próximo advento. Afirmavam ter em suas mãos o governo, faltando-lhe vencer a última etapa, que seria a tomada do poder. [...] isso não era o povo, não era a nossa gente, eram bandos de apátridas que repetiam ordens de comando vindas do estrangeiro. E quando os fatos definiram uma situação intolerável, saíram à rua os brasileiros autênticos de todas as classes, unidos por um só pensamento, o da restauração da ordem conspurcada e o da expulsão dos invasores. De norte a sul, homens e mulheres tomaram posição nas linhas de vanguarda e voltaram-se para os quartéis inatingidos pelo veneno das ideologias antinacionais e corrosivas. E quem vivia nas casernas, sob a influência os ensinamentos redentores, das lições do patriotismo disseminadas pelo Poeta? [...] As reservas que aí haviam feito o seu aprendizado, espalhavam-se pelo Brasil afora e nas fileiras os novos conscritos, no ato do juramento sagrado, cantavam o mesmo Hino à Bandeira que aprenderam na infância nas escolas primárias. Esse Hino era de Olavo Bilac.

Foram esses batalhões que obedeceram ao Alto Comando que lhes mostrou o caminho iluminado na madrugada de 31 de março de 1964.³⁶

Nas páginas seguintes, as palavras de ação proferidas meio século antes resistem ao sentido profético que lhes foi atribuído *a posteriori*. O significado do livro era imposto ao leitor; porém, na concepção de Bilac, o êxito do serviço militar obrigatório seria o de promover a cidadania e criar condições para a república democrática. Isso, acreditava, seria o maior obstáculo a uma intervenção militar. Em suas palavras:

Todos têm medo do militarismo no sentido da preponderância da classe militar, na significação do despotismo militar. Tenho também medo disso e mais do que medo: profundo horror e profunda aversão. Mas as condições essenciais para a existência de qualquer despotismo são a ignorância e a indiferença da massa do povo. Não há povo nenhum, instruído, cívica e militarmente instruído, que suporte qualquer despotismo.³⁷

35 A batalha conceitual e semântica por trás das denominações dos eventos, ações, sujeitos e períodos concernentes ao golpe de 1964, incluindo o tempo anterior ao golpe e o do regime subsequente, é um aspecto essencial do debate que atravessa a historiografia sobre o período. Conferir, entre outros: FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar, Revista Brasileira de História, n.24, p. 29-60, 2004.

36 MAUL, Carlos, op. cit. p. 16-18.

37 BILAC, Olavo, A Defesa Nacional, op. cit., 1965, p. 165-140.

Ironicamente, foi por determinação da ditadura militar que Bilac alcançou o panteão dos heróis nacionais pela defesa de sua causa mais cara: a do serviço militar universal como condição de cidadania e obstáculo à intervenção política das “classes militares”.

O fim dessa história, conforme o decreto citado no início do trabalho, já se sabe. Após as comemorações do Centenário, Castello Branco e seus ministros fariam de Bilac o primeiro civil entre os patronos das Forças Armadas. Como no Estado Novo, mas com efeitos mais perversos e duradouros, a imagem e as ideias do poeta, que defendeu a aplicação da lei do sorteio militar para todos os brasileiros como condição de uma nação republicana e democrática, adaptaram-se na memória social aos esforços de uma aliança entre interesses civis e militares para legitimação de um governo autoritário.

SOBRE A AUTORA

PATRÍCIA SANTOS HANSEN doutora em História Social da Cultura pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP, 2007). Realizou pós-doutorado no Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV) com o apoio do Programa Nacional de Apoio ao Pós-Doutorado da Capes/FAPERJ. Foi Marie Curie Fellow, atuando como investigadora da área de História de Educação do Instituto de Educação da Universidade de Lisboa pelo programa Welcome II, entre 2011 e 2014. Atualmente é investigadora visitante do ICS-UL com Bolsa de Cientista Convidado da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal. E-mail: hansenwagner@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÃO, Raymundo et al. Apresentação. In: BILAC, Olavo. *A Defesa Nacional*. Edição da Comissão de Comemoração do I Centenário de Nascimento de Olavo Bilac. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1965.
- ASPECTO da Inauguração do Monumento ao Grande Poeta Nacionalista Olavo Bilac, na Avenida Paulista, em 7 de Setembro Último. *A Cigarra*, ano X, n.193, 1922. Disponível em <<http://goo.gl/sfzhel>>. 15 abr. 2014.
- BANDECCHI, Brasil. Liga Nacionalista. *Cadernos de História*, 14. São Paulo, Editora Parma, 1980.
- BILAC, Olavo. *A Defesa Nacional*. Rio de Janeiro, Liga da Defesa Nacional, 1917. Disponível em <<http://goo.gl/RsRn7m>>. 16 de abr. 2014.
- BILAC, Olavo. *A Defesa Nacional*. Edição da Comissão de Comemoração do I Centenário de Nascimento de Olavo Bilac. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1965.

- BILAC, Olavo. *Últimas Conferências e Discursos*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, s.d.
- BUENO, Alexei. Nota Editorial. In: _____. (ed.). *Olavo Bilac. Obra Reunida*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996.
- _____. Introdução Geral. In: _____. (ed.). *Olavo Bilac. Obra Reunida*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996.
- _____. Bibliografia. In: _____. (ed.). *Olavo Bilac. Obra Reunida*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Projeto de Lei de Iniciativa da Câmara dos Deputados*. 1919. Acervo Histórico da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Disponível em <<http://goo.gl/JfiOQL>>. 17 abr. 2014.
- CIGARROS BILAC. *A Cigarra*, Anno III, n.52, 1916. Disponível em <<http://goo.gl/FJWk6Z>>. 15 abr. 2014.
- DECRETO-LEI n. 1.908, 1939. Disponível em <<http://goo.gl/tJyPb2>>. 16 abr. 2014.
- DECRETO n. 56.742. In: Bilac, Olavo. *A Defesa Nacional*. Edição da Comissão de Comemoração do I Centenário de Nascimento de Olavo Bilac. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1965, p. 19-20.
- DECRETO n. 58.222, de 19 de abril de 1966. Disponível em <<http://goo.gl/OjceMS>>. 5 mar. 2014.
- DIMAS, Antônio (org.). *Bilac, o jornalista*. São Paulo, EDUSP/Imprensa Oficial; Campinas, Editora Unicamp, 2006.
- FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. *Revista Brasileira de História*, n.24, p. 29-60, 2004. Disponível em <DOI: 10.1590/S0102-01882004000100003>. 7 abr. 2015.
- FON-FON, 20 de outubro de 1915. Disponível em <<http://goo.gl/NrhBzt>>. 16 abr. 2014.
- HANSEN, Patrícia Santos. *Brasil, um país novo*: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República. Tese de doutorado em História Social. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em <<http://goo.gl/xNZkjj>>. 1º dez. 2014.
- HOMENAGENS à Memória de Olavo Bilac. *Folha da Manhã*, São Paulo, 27 de dezembro de 1939, Arquivo da Folha de São Paulo. Disponível em <<http://goo.gl/KKfwrN>>. 16 abr. 2014.
- JORGE, Fernando. Prefácio à 2a. Edição. In: _____. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. 3.ed., São Paulo, McGraw Hill, 1977.
- LIGA NACIONALISTA. *Representação*. 1922. Disponível em <<http://goo.gl/2MBdqS>>. 17 abr. 2014.
- MAUL, Carlos. O Que Significa Este Livro. In: BILAC, Olavo. *A Defesa Nacional*. Edição da Comissão de Comemoração do I Centenário de Nascimento de Olavo Bilac. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1965.
- MEDEIROS, Valéria Antônia. *Antonio de Sampaio Dória e a Modernização do Ensino em São Paulo nas Primeiras Décadas do Século XX*. Tese de doutorado em História da Educação. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. Disponível em <<http://goo.gl/4FdLH1>>. 15 abr. 2014.
- NOTÍCIA sobre a Retirada do Monumento à Olavo Bilac. *A Gazeta*, São Paulo, 2 jul. 1935. Arquivo Olavo Bilac. Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras.
- PATI, Francisco. *O Espírito Das Arcadas*. São Paulo, Associação dos Antigos Alunos da Faculdade de Direito de São Paulo, 2008. Disponível em <<http://goo.gl/Hci3Cz>>. 16 abr. 2014.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.2, p. 3-15, 1989.
- PORTARIA n. 258. In: BILAC, Olavo. *A Defesa Nacional*. Edição da Comissão de Comemoração do I Centenário de Nascimento de Olavo Bilac. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1965.
- SOUZA FILHO, Danilo Marcondes de. A teoria dos atos de fala como concepção pragmática de linguagem. *Filosofia Unisinos*, n. 7, p. 217-30, 2006.

Daisy, Oswald e o Processo Erosivo do Modernismo Brasileiro

[*Daisy, Oswald and the erosive process of Brazilian Modernism*

Leandro Pasini¹

RESUMO O objetivo deste ensaio é analisar e interpretar a figura de Maria de Lourdes Castro Pontes, a Daisy ou Miss Cyclone do diário coletivo *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1918), no pano de fundo da história do Modernismo brasileiro. Nesse sentido, essa autora-personagem torna-se portadora de especificidades subjetiva e estética que podem abrir novas perspectivas para a abordagem do Modernismo, bem como da obra e da figura de Oswald de Andrade. A hipótese que proponho é a de que a imagem incompleta e fragmentária que temos de Daisy equivale à da própria noção que temos do Modernismo brasileiro. • **PALAVRAS-CHAVE** Daisy; Oswald de Andrade; *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*; Modernismo brasileiro; Questões de gênero. • **ABSTRACT** The purpose of this article

is to analyse and interpret the figure of Maria Lourdes Castro, called Daisy or Miss Cyclone in the collective diary *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1918) in the background of the history of Brazilian Modernism. In this sense, this author-character has subjective and aesthetical specificities which can open new perspectives for the approach of Brazilian Modernism, as well as the literary works and the personality of Oswald de Andrade. My hypothesis is that her incomplete and fragmentary image points to a more drastic incompleteness and fragmentation: that of the very notion we have of Brazilian Modernism. • **KEYWORDS** ODaisy; Oswald de Andrade; *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*; Brazilian Modernism; Gender Issues.

Recebido em 02 de fevereiro de 2015

Aprovado em 29 de abril de 2015

PASINI, LEANDRO. *Daisy, Oswald e o Processo Erosivo do Modernismo Brasileiro*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 140-158, ago. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p140-158>

1 Universidade Federal de São Paulo (Unifesp, São Paulo, Brasil)

*les secrets bien plus beaux
de n'avoir pas été dits
les mots pas écrits
les pas effacés
les cendres envolées sans nom
sans plaque de marbre
violant le souvenir*

Alice Rahon. “*Une femme qui était belle*”

*O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*¹ — diário de um grupo de amigos que se reunia na *garçonnière* de Oswald de Andrade, situada na rua Libero Badaró, 67, 3º andar, sala 2 —, escrito ao longo do ano de 1918, só foi publicado em 1987, embora boa parte dele tenha sido reproduzida nas memórias de Oswald, publicadas em 1954, sob o título *Um homem sem profissão*. O que a cronologia dessas edições aponta é o interesse descontínuo, contado a espaços de décadas, que o diário despertou. A questão da divulgação de *O perfeito cozinheiro...* torna-se ainda mais surpreendente se pensarmos nos autores que o compõem e em sua posição temporal diante dos eventos que se lhe seguiram, como sobretudo a composição do grupo modernista em São Paulo em torno de 1920 e a presença de alguns de seus integrantes na realização da Semana de Arte Moderna em 1922. Na reconstrução retrospectiva dos fatos artístico-literários que antecedem à Semana, o grupo que frequentava a *garçonnière* de Oswald e que escreveu nas páginas do diário estaria situado entre a exposição de Anita Malfatti em 1917 e o aparecimento da obra Brecheret em 1920. No entanto, Mário da Silva Brito, em sua bem documentada história dos “antecedentes” da Semana, não se refere a *O perfeito cozinheiro...*, pulando diretamente do ano de 1917 para 1920². Entre os frequentadores da *garçonnière* e autores do diário, alguns passaram a integrar a

1 Consultado em edição fac-similar (1987) e na edição em transcrição tipográfica de Jorge Schwartz (1992, republicada em 2014). A numeração das páginas do diário é a mesma em todas as edições.

2 BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997 (1ª. Edição de 1958). Lembrando ainda que Mário da Silva Brito fez um relato sobre o diário em seu texto “As Metamorfoses de Oswald de Andrade”, incluído em *Ângulo e horizonte*. São Paulo, Livraria Martins, 1969, p. 5-10, posteriormente publicado na introdução da edição fac-similar de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1987) e reproduzido em suas demais edições.

história da literatura brasileira, como Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida, outros foram viver suas vidas sem literatura, como Pedro Rodrigues de Almeida, Edmundo Amaral, Léo Vaz, Sarti Prado, Vicente Rao e Ignácio Ferreira da Costa³. Só uma de suas personagens teve a vida circunscrita e consumida, literária e extraliterariamente, nas páginas de *O perfeito cozinheiro...: a única mulher do grupo*, Maria de Lourdes Castro Pontes, que morreu precocemente aos 19 anos em 1919, data em que finda o diário.

Chamada alternadamente de Deisi, Daisy, Dasinha, Miss Tufão e Miss Cyclone⁴ no diário, ela só foi apresentada à história literária brasileira nas memórias de Oswald (datadas de 1954), quando este relata que a professora de piano de sua companheira Kamiá “traz para o almoço uma prima esquelética e dramática, com uma mecha de cabelos na testa. Chamavam-na Deisi. Parece inteligente. Convido-a cinicamente a amar-me. Ela responde: — Sim, mas sem premeditação. Quando nos encontrarmos um dia. Pergunto-lhe o que acha dos homens. — Uns canalhas! — E as mulheres? — Também!”⁵. É possível deduzir ao menos duas implicações desse primeiro diálogo. Em primeiro lugar, a união indissolúvel de sua vida à de Oswald, não somente porque ela ganha vida literária por meio dele — assunto a que retornarei — mas principalmente porque Oswald é um interlocutor receptivo, na São Paulo dos anos 1910, ao tipo de sarcasmo inventivo com que Daisy conduz o diálogo. Em segundo, a primeira aparição de Daisy na constituição história do Modernismo já demonstra algo de sua ambivalência entre pessimismo melancólico e agilidade irônica moderna, o que a coloca no mesmo paradigma de transição subjetiva e estética em que se encontram os escritores-personagens de *O perfeito cozinheiro...*, com as diferenças social e de gênero que darão complexidade à sua convivência com o círculo intelectual de Oswald. O desfecho desse relacionamento segue o seguinte roteiro: a presença de Daisy na *garçonnière*, a sua transformação em “batuta invisível” dos autores-personagens do diário, os problemas familiares e de saúde, a consolidação de sua relação amorosa com Oswald, as desconfianças deste, um aborto malsucedido, o seu casamento *in extremis* e a sua morte alguns dias depois.

O objetivo deste ensaio é analisar e interpretar a figura de Daisy no pano de fundo da história do Modernismo brasileiro, vendo nela uma personagem portadora de especificidades subjetiva e estética que podem abrir novas perspectivas para a abordagem do Modernismo, bem como da obra e da figura de Oswald de Andrade. Para isso, pretende-se fazer uma leitura de *O perfeito cozinheiro...* e, por meio do diário, traçar o perfil literário de Daisy pela análise de seus escritos e de sua posição no grupo. A hipótese que proponho é a de que a imagem incompleta e fragmentária que temos de Daisy equivale à da própria noção que temos do Modernismo

3 Os personagens e alguns dos pseudônimos são apresentados por Oswald em suas memórias: ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão I: sob as ordens de mamãe*. São Paulo, Globo, 2002, p. 161. Para maior informação sobre eles, consultar BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas-SP/ São Paulo, Edunicamp/ Editora Ex Libris, 1995, p. 45-47.

4 Opto por Daisy, grafia dominante de Oswald em suas memórias.

5 ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão...*, *op. cit.*, p. 159. Esse diálogo foi reproduzido por Oswald no início do romance *A estrela de absinto* (1927).

brasileiro. Em relação ao Modernismo, Cecília de Lara nota que “para cada figura que sobressaiu, muitas outras ficaram nos bastidores, mas tiveram papel decisivo no debate de ideias, na abertura de caminhos”⁶. Desse modo, o caráter incompleto, problemático e cheio de zonas de sombra dos escritos de Daisy se projetam na história do Modernismo brasileiro e o revelam como um movimento de fronteiras móveis e ainda não suficientemente exploradas pela crítica. Portanto, este artigo se coloca ao mesmo tempo como uma *crítica de gênero* no âmbito do Modernismo e uma proposta de *historiografia revisionista* do movimento. Essa historiografia, cujo âmbito aqui apenas se esboça, incluiria personagens e obras tidas por secundárias, esquecidas e/ou abandonadas, bem como grupos na mesma posição; além disso, recuperaria o caráter coletivo de sua produção como pressuposto dialético da originalidade individual de seus principais autores. Nesse viés, notaria igualmente o seu aspecto erosivo, de constantes desarticulações e rearticulações, que teria a *perda* como elemento constitutivo e cuja tendência dispersiva demandava racionalizações constantes do seu significado e do seu sentido.

Antes, contudo, é preciso pensar na fenomenologia histórica de *O perfeito cozinheiro...* em sua temporalidade ambivalente em relação ao Modernismo brasileiro. O seu aparecimento é posterior ao ciclo histórico tradicional do Modernismo (1922-1945) e depende da consolidação da obra de Oswald. O diário é, portanto, tributário do projeto de publicação de suas “obras completas”. Se pensarmos, então, na lógica da temporalidade modernista, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* está *depois* (trechos em 1954, integral em 1987) e não antes do movimento (1918). A transformação do diário em livro é um *resultado* do ciclo, constituído como tal a partir da consolidação do Modernismo no plano da crítica universitária e da historiografia literária brasileira,⁷ e somente a partir daí é possível remontar os seus “antes” e “antecedentes”, construídos *a posteriori*. Contudo, estabelecido esse “antes”, é possível inquirir problemas, localizá-los e referi-los ao que o movimento veio a ser, com suas promessas, suas realizações e seus fracassos. Haroldo de Campos fala, em relação ao diário, de seu “sentido prospectivo, já agora apostilado à história (à História do Modernismo Brasileiro)”⁸. O paradoxo que se abre nesse apostilamento é o de que, devido à consolidação da história do Modernismo e de seus protagonistas, novos

6 LARA, Cecília de. Introdução. In: _____. *Pressão afetiva e aquecimento intelectual: cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes*, neto. São Paulo, Giordano/ Lemos/ Educ, 1997, p. 14.

7 É quimérico propor uma data taxativa para o fim do ciclo modernista no Brasil. As hipóteses mais reiteradas o datam em 1930, como a de Mário da Silva Brito: “Tinha o Modernismo, pelas alturas de [19]30, cumprido o seu ciclo histórico”. *A Revolução Modernista*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo, Global, 2004, v. 6, p. 39; ou em 1945, como em Antonio Candido. *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2008, p. 119. Pensando na poesia modernista, devido às obras de síntese de Carlos Drummond de Andrade (*A rosa do povo*), de Murilo Mendes (*As metamorfoses*, 1944; *Mundo enigma*, 1945), de Oswald de Andrade (*Poesias reunidas de O. de Andrade*) e a morte de Mário de Andrade, julho o ano de 1945 como o mais adequado, sem, contudo, pretender com isso subscrever ortodoxias estanques em termos de cronologia.

8 CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cyclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992, p. xxiii.

roteiros e novos protagonistas vêm à luz: é só a partir do projeto editorial destinado a tornar a obra e a personalidade de Oswald objeto de estudos acadêmicos que Daisy passa a integrar em potência a história literária brasileira⁹. Pela transformação do Modernismo brasileiro em um discurso lógico, historicizado e institucionalizado, aparecem, agitam e virtualmente modificam a imagem do movimento aqueles personagens, textos e fatos não abarcados pelo projeto de consolidar a obra de seus protagonistas.

Surge da publicação tardia de *O perfeito cozinheiro...* não apenas uma nova personagem, Daisy, mas o próprio reconhecimento do diário como objeto estético (“obra”) que é tardio e depende, por um lado, do que Antonio Candido chamou de “normalização”, “generalização” do Modernismo,¹⁰ e, por outro, de um novo impulso experimental por parte dos poetas concretistas. Por uma feliz convergência, a dinâmica lúdica, estruturada no imprevisto, na provocação, nos jogos com a ideia do literário e na sobreposição de escritos, desenhos, colagens etc. vai parecer décadas depois uma realização de alguns dos impulsos mais radicais da vanguarda internacional, como as colagens dadaístas e surrealistas. No entanto, o estatuto do diário no momento em que ele era construído não correspondia, para nenhum de seus autores-personagens, a uma ideia de obra nem de arte. Teresa Virgínia de Almeida, ao estudar a distância temporal que diferencia o modo de conceber o diário, escreve:

Ao se perguntar qual a função social daquele diário coletivo à época de sua produção, a resposta pode ser bastante simples: um desprezioso meio de comunicação entre amigos no reduzido contexto de uma *garçonnière*. Pelo menos em tese, não há na produção daquele volume qualquer inscrição de um leitor potencial que não pertença ao grupo de produtores. E creio que o fato de o diário ter figurado durante seis décadas apenas como um entre vários documentos sob a guarda de um dos filhos de Oswald de Andrade faz suspeitar que nem o mesmo poeta atribuía valor estético ao volume. O valor do diário, até então, era o de documentar um período da biografia de Oswald, sua relação com os amigos e com Daisy.¹¹

Em uma dialética própria, é o esforço de codificação do Modernismo que abre a possibilidade de novas codificações do movimento, afastando assim a ideia de que consolidar uma tradição literária modernista seja sinônimo de um fechamento do

9 Além de seus escritos em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, Daisy escreveu um diário, que está preservado no Fundo Oswald de Andrade, Cdae, Unicamp, que também guarda a sua correspondência com Oswald de Andrade. Diário e correspondência estão descritos em BOAVENTURA, Maria Eugênia, *op. cit.*, p. 67-70. Como esse diário pessoal ainda não foi publicado, e a sua leitura ainda se ressentia da dificuldade apresentada por um manuscrito, por vezes pouco compreensível, o juízo que se pode fazer de seus escritos ainda se limita aqui ao que Daisy escreveu em *O perfeito cozinheiro...*

10 CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a Cultura. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 223.

11 ALMEIDA, Tereza Virgínia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998, p. 80.

discurso em torno de uns poucos autores e obras. Voltando ao período em que o diário foi composto, é interessante notar que, dois anos depois, Oswald estará presente no grupo da revista *Papel e Tinta* (1920-1921), que dirige com Menotti del Picchia e na qual escrevem Guilherme de Almeida e Mário de Andrade. Aos olhos atuais, ela dá uma sensação de retrocesso em relação às ousadias de *O perfeito cozinheiro...* Tratava-se então de um grupo com uma proposta coletiva, pública e com um interesse artístico e literário comum, irmanado por uma vaga ideia de renovação e nacionalização, mas que não recuperava nenhum elemento da experiência anterior do diário. Por um lado, isso reafirma que *O perfeito cozinheiro...* foi se tornando uma “obra” ao longo do tempo, e não por intenção de seus autores-personagens; por outro, que a história do Modernismo não se constitui por uma acumulação linear e teleológica, mas por um ritmo constante de perdas e rearticulações.

Nesse sentido, o aparecimento tardio da publicação e de Daisy abre uma perspectiva diferente sobre a lógica do movimento modernista. Ele é um índice de uma longa lista de promessas não realizadas no interior do movimento, das ausências, dos abandonos e das baixas que, pelos mais diversos fatores, o acompanharam. Apenas dois exemplos, escolhidos ao acaso: a produção poética de Carlos Drummond de Andrade ao longo da década de 1920, que projetara a publicação dos títulos *Teia de aranha*, *Preguiça*, *Os poemas da triste alegria* e *Minha terra tem palmeiras*,¹² os quais ainda aguardam maior conhecimento por parte do público para se avaliar melhor o desenvolvimento de sua poética e sua relação com o Modernismo; e o ineditismo do pernambucano Benedito Monteiro, do alagoano Aloísio Branco e do prometido livro que lançaria a Antropofagia no Espírito Santo, *Sabedoria do mal*, de Garcia de Rezende. Se pensarmos ainda na consolidação do Modernismo como sistema literário nacional na década de 1920, é preciso constatar o que configuraria como terceiro exemplo: que os grupos — entre eles o de Porto Alegre, o de Belém e o de Fortaleza — não estão integrados a uma reflexão sobre o movimento que modificasse decisivamente a sua imagem. Paro por aqui a enumeração que, se fosse continuada, ocuparia talvez todo o espaço do texto. Trata-se apenas da exposição de algumas perdas que o movimento sofreu gradativamente para dar uma ideia vaga do quadro geral e reforçar as dificuldades que a sua continuidade enfrentou, bem como a autoconsciência que precisou adquirir. Assim, podemos perceber que enquanto o movimento mantinha coerência em determinados autores, como Mário, Drummond, Bandeira e Oswald, ele ao mesmo tempo se desmanchava coletivamente e parecia morrer a cada passo, o que revela a instabilidade do Modernismo pensado em sincronia com o seu contexto. Nessa perspectiva, a desaparecimento prematura de

12 CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte, Autêntica, 1998, p. 161-162. Em 2012, foi publicado, de Drummond, o livro *Os 25 poemas da triste alegria*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. O manuscrito de *Minha terra tem palmeiras* (1926) está no Instituto de Estudos Brasileiros (USP), e parte de seus poemas estão publicados em *Alguma poesia* (1930). Quanto a *Teia de aranha* e *Preguiça*, constariam, segundo entrevista do poeta reproduzida por Maria Zilda Cury, de poemas publicados em jornal, sobre *Preguiça*, diz Drummond que “nem chegou a ser organizado” (p. 162). De qualquer forma, trata-se de um momento da obra poética de Drummond que demanda maior atenção do que tem tido até agora.

Daisy, como autora e figura histórica, é índice forte das muitas perdas do movimento e também de um processo contínuo de erosão do Modernismo, simultâneo ao seu processo de autodefinição e desenvolvimento de sua autoconsciência.

Pelo olhar retrospectivo, Daisy se apresenta como uma figura cheia de promessas artísticas, muito interessantes na letra e no espírito. No que concerne à escrita dos participantes do grupo, percebe-se sobretudo uma heterogeneidade estilística, que podemos entender como um caráter de transição entre a hipersensitividade melancólica e algo afetada do Simbolismo tardio/Penumbrismo e a exigência de uma vida ativa, saudável, civil e exigente, ou seja, moderna. No caso de Daisy, entretanto, essa transição é acrescida da natureza de sua posição dentro do grupo da *garçonnière*, o seu agravante de gênero e classe social. Para o melhor entendimento dos escritos de Daisy no diário coletivo, é necessário inseri-la comparativamente no contexto dos diferentes escritos e personagens que habitam *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*.

Ao nos debruçarmos sobre o diário da *garçonnière* de Oswald, verificamos a descrição certa de Mário da Silva Brito quando diz que no caderno “há de tudo: pensamentos, trocadilhos (inúmeros), reflexões, paradoxos, pilhérias com os *habitués* do retiro, alusões à marcha da guerra, a fatos recentes da cidade, a autores, livros e leituras, às músicas ouvidas” além de uma série de outros elementos, ainda segundo o crítico paulista, como colagens, “um poema pré-concreto de Oswald feito com tipos de carimbo”, cartas de amigos, charges da imprensa etc.¹³ Limitadas pelas paredes da *garçonnière*, as páginas do texto exibem jogos irreverentes com as convenções sociais e de linguagem, bem como com a imagem que se tinha à época de uma literatura séria. Diante da porosidade do diário ao contato da vida íntima e da escrita dos seus autores-personagens, em que o arbitrário se justapõe e produz a imagem de uma composição com lógica própria, Haroldo de Campos o filiou aos experimentos da vanguarda artística e notou a “novidade da estrutura-aleatória e da forma *ready-made*, de livro-objeto”.¹⁴ Contudo, essa faceta ousada artisticamente aos olhos do poeta concretista convive com outra, a de uma literatura ainda tardo-simbolista/penumbrista, em que os torneios rebuscados da escrita difusos pelo diário traziam, seja por paródia ou mimetismo, a herança ligeiramente modificada do Parnasianismo, que Haroldo denomina de *belle époque* afraniopeixotesca. Mais importante do que cindir *O perfeito cozinheiro...* entre uma estética que aponta para o futuro e outra que aponta para o passado, segundo critérios estabelecidos a partir de um marco específico, o da Semana de 22, é perceber em suas páginas a convivência de registros de linguagem diferentes e inquirir se há alguma lógica que os organiza.

O texto inicial do diário, escrito por Pedro Rodrigues de Almeida (João de Barros), mostra-nos um caminho de leitura: ao construir o pórtico do “livro”, como o chama o autor, ele mescla um tom solene e paródico que, no entanto, se refere inicialmente a “este seculo de grandes torturados” e prossegue “Si o nosso corpo, depauperado a tóxicos e reduzido às proporções de carcaça degenerada, precisa dos condimentos que reabilitam, não me negará a posteridade deliquescente, que se anuncia, serem almas

13 BRITO, Mário da Silva. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992, p. vii.

14 CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cyclone..., *op. cit.*, p. xxii.

humanas as coisas mais esfomeadas e débeis, que se agitam nesse conflagrado planeta dos absurdos e das inverossimilhanças” (p. 1)¹⁵. Ainda que paródica, a frase longa, a dicção espiritualizante e as almas de corpos intoxicados evocam uma sensibilidade lida nos poemas em prosa de Cruz e Sousa, ou em sua difusão, e com uma “carcaça” que remete, voluntariamente ou não, à poética de Augusto dos Anjos. Entretanto, o texto gradualmente se abre para uma demanda de vida (“as salitradas fatias de bom humor”) para ao final dizer “Comendo assim, as almas sans se farão robustas e as doentes susterão, como grande encanto e surpresa, a marcha dos seus males. Será o regimen idéal e hygienico, nada de excessos, nada de indigestões” (p. 2). Agora, a alma a que se refere o texto se trata mais propriamente de um corpo, revigorado pelo *perfeito cozinheiro* e apto a uma vida ativa e saudável. Leio, no modo como se desenvolvem essas frases afetadas, uma proposta em embrião da passagem de uma sensibilidade crepuscular e deliquescente, torturada e finissecular, para um corpo que se define por um anseio de realidade e de vida, com uma atitude mais moderna diante do mundo. A primeira receita, que se segue ao texto introdutório, expõe o mesmo paradigma: “Nos casos de amor, á Dulcinea prefira-se a Dulce núa” (p. 2). A Dulcinea, com suas implicações quixotescas e idealizantes, é substituída, na vivacidade de um trocadilho, pelo sintagma Dulce nua, em que novamente procura-se substituir a idealidade do espírito pela concretude, agora propriamente erótica, do corpo.

Não será possível, neste ensaio, fazer uma análise detalhada do diário. Quero, entretanto, chamar a atenção para dois elementos nele recorrentes: um comportamento que evoca o boêmio no que tem de provocativo, informal, *blagueur* e de falta de respeito diante das convenções sociais e de linguagem; e o gosto pelos jogos verbais, especialmente pelo trocadilho. O que chamo aqui de comportamento boêmio se concretiza em alguns dos momentos mais expressivos do diário, por exemplo, neste trecho de Oswald-Miramar: “Trago rapadura de cidra e uma alma pre-homerica, cheia de pinga com limão Positivamente amanhece na vida” (p. 14), em que a ideia de uma felicidade ingênua adquire uma expressão original, que posteriormente será racionalizada e transformada em plataforma da poesia pau-brasil. Ou neste, de Edmundo Amaral-Viruta: “Reflexão de um dia de aguaceiro: As casas são guarda-chuvas evoluídos, dificilmente portáteis” (p. 185), em que o humor e o jogo verbal se compõem de associações insólitas. O mesmo procedimento está em “O Ferrignac deante da Cyclone é a philarmonica de Rio Claro, em dia de festa” (p. 12), de Miramar. Por fim, estes trechos de Daisy-Cyclone: “Só agora compreendo que o Miramar ama á prestações... com sorteios bi-semanaes” (p. 117). Tais liberdades diante das convenções e da linguagem teciam, involuntariamente, um diálogo com um procedimento contemporâneo da vanguarda francesa, a transformação das posturas boêmias em fórmulas estéticas de provocação e em princípio artístico, presentes, por exemplo, na obra de um Max Jacob¹⁶. Grande parte dessas posturas e

15 Os números de página se referem a ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (edição *fac-similar*). São Paulo, Ex-Libris, 1987. Todas as demais edições do livro seguem a numeração original do diário.

16 É possível conectar a linguagem do diário com a sátira jornalística da época, sobretudo com os escritos de Alexandre Marcondes Machado (o Juó Bananere) e de Oswald de Andrade no jornal *O Pirralho* (1911-1918),

experimentações, contudo, não ultrapassaram, em seu momento, as paredes da Rua Libero Badaró, n. 67, 3º andar, sala 2.

De estatuto especial gozam os trocadilhos, frequentes ao longo de todo o diário. Dentre eles, gostaria de destacar os seguintes: “— É preferível ser pente a ser mulher”, Miramar (p. 11), “A primavera é prima Vera; o verão é o ferrão; o outono é a azeitona”, Oswald-Garoa (p. 56), “Cysne — Cyne — Cysco — Cysclone — Cyclone — Cyclowne”, Léo Vaz (p. 142) e, por último, o trocadilho mais bem achado do texto: “Rabo de... arraia!/É rabo de saia? Era bode. Saia!”, Oswald-Garoa (p. 143). Se a inspiração para esses jogos de palavras vinha da admiração de Oswald por Emílio de Menezes, o seu funcionamento solto, cifrado e (quase poderíamos dizer) autorreferente o conecta subterraneamente com os “jeux de mots” [jogos de palavras] publicados por Marcel Duchamp e Robert Desnos nos números 5 e 7, respectivamente, da revista *Littérature* (1919-1922, 1ª Série). No número 7, André Breton teoriza o que ele chama de “mots sans rides” [palavras sem rugas], ao dizer que nos jogos de palavras devem ser observadas: 1) a palavra em si mesma; 2) as reações das palavras umas sobre as outras. Por um lado, Breton enfatiza a materialidade das palavras; por outro, observando o estado alucinatório em que Desnos ditou os *jeux de mots* publicados sob o título “Rose Sélavy”, o futuro teórico do Surrealismo percebe nesses escritos um dos fundamentos da escrita automática no modo como as palavras se ordenam por equivalências sonoras e conclui apontando a seriedade desses experimentos: “Jeux de mots quand ce sont nos plus sûres raisons d’être qui sont en jeu. Les mots, du reste, ont fini de jouer. // Les mots font l’amour”¹⁷. O mais notável, e que demanda explicação no caso de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, é a total inconsciência de seus autores-personagens diante da radicalidade e da atualidade dos procedimentos com que compunham os seus escritos.

Diz Haroldo de Campos: “o que nos interessa (e fascina) nesse livro passado é recapturar neles a figuração do futuro”¹⁸. A relação do diário com o futuro o colocaria na condição de precursor, de uma obra que prediz, entre outras coisas, algo da escrita futura de Oswald, colagens e trocadilhos dada/surrealistas, obras coletivas e anticonvencionais, a mescla arte/vida (em parte wildeana mas com germe de vanguarda), a independência estética e social da mulher moderna etc. Mas nenhum

fundado pelo mesmo Oswald. Contudo, é preciso distinguir entre a ruptura com a literatura tradicional, posta em prática pela vanguarda francesa e posteriormente pelo modernismo brasileiro, e a sátira boêmia do Brasil dos anos 1910. O espaço desta é pré-determinado e aceito em sua condição circunstancial e efêmera (feita essencialmente para o jornal e a revista, não para o livro). Seu aspecto lúdico e mesmo ferino era socialmente consentido e não abalava a literatura tradicional de então. Ver CHALMERS, Vera. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo literário de Oswald de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. p. 20-21, 44-53. Especificamente sobre *O Pirralho*, Chalmers escreve: “A revista é irreverente, mas não ultrapassa o limite do decoro de uma publicação para a gente bem educada” (p. 45).

¹⁷ “Jogos de palavra, quando são as nossas mais seguras razões de ser que estão em jogo. As palavras, de resto, não jogam mais. // Elas fazem amor” [tradução nossa]. BRETON, André. Les mots sans rides. *Littérature*, Paris, n. 7, p. 12-14, dec. 1922 (Édition Fac-similé, Jean-Michel Place, 1978). Exemplo de Desnos: “La solution d’un sage est-elle la pollution d’un page?” (p. 14).

¹⁸ CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cyclone..., *op. cit.*, p. xxii.

de seus autores-personagens, porém, dá prosseguimento a esses itens. Oswald dependerá da Semana e do Cubismo literário francês para chegar ao novo estilo, muito mais do que da experiência de *O perfeito cozinheiro...*¹⁹ Será, então, necessário apreender a contradição real entre potencial, virtualidade e fracasso efetivo. Podemos em princípio notar que essas ousadias, precoces no momento brasileiro em que surgem, são limitadas em dois níveis: 1) a convivência com o “estilo de época” pomposo e beletrado, bem como a dicção tardo-simbolista que *também* caracterizam o livro-diário; 2) a ambientação privada e limitada em que ocorriam os encontros, onde não era possível nem desejável confrontar o espaço público, local em que as convenções agem com força de norma. Essas liberdades estéticas e de comportamento se ressentem da falta de horizonte público e coletivo de seus estilos e posturas. Talvez só Daisy escape um pouco disso, pela confrontação social e de gênero (inclusive com Oswald) geradas por suas posturas, do que falarei em seguida. Tal contradição — eis a minha hipótese — se deve a esse caráter privado, cordial e íntimo, separado da esfera pública — não obstante crítico, sarcástico e criativo —, que “tranca” o diário e impede que ele torne mais agudas ou mesmo solucione as interessantes experimentações nele contidas e que se nos afiguram tão precursoras.

Tereza Virgínia nos alerta para a mediação da forma diário, quando da leitura dos escritos de Daisy, e sobre sua destinação “ao espaço privado, sua inscrição na tradição das escritas íntimas, sobre a não participação da autora no processo de publicação que se dá posteriormente, sobre a não intencionalidade literária dos fragmentos”,²⁰ lembrando que essa escrita, justamente por se restringir à intimidade e não aceder ao espaço público, não se articulava em sistema literário. Se assim retornamos à temporalidade ambivalente do diário, agora podemos colocá-la em outro plano. Ao especificar as suas fronteiras históricas e estéticas, descobre-se nele uma fronteira em que o público e o privado de fato se cruzavam em uma questão de classe e de gênero, pois a participação de Daisy na *garçonnière* e em *O perfeito cozinheiro...* acarretava para a normalista, diante das convenções de gênero de então, o olhar reprovador das normas sociais.

Em *Memória e sociedade*, Ecléa Bosi recolhe depoimento que fala sobre Daisy: “Oswald de Andrade era de gente muito rica. Ele foi a causa de um escândalo na normal no tempo em que fui aluna. Uma moça teve um caso muito comentado com ele: entrava pela porta da Escola e saía pelos fundos para encontrar com Oswald de Andrade”.²¹ Para a coesão do diário e da *garçonnière*, como veremos, essa transgressão de Daisy era fundamental. É Oswald quem diz: “Daisy anima a turma toda”²², opinião que é reiterada pela crítica²³. Essa função de Daisy se deve fundamentalmente às produções

19 “Foi durante a longa estada parisiense de 1923, a mais demorada de suas permanências fora, que assomou a figura do escritor propriamente moderno que aprendemos a admirar em Oswald”. DANTAS, Vinícius. Oswald de Andrade e a poesia. *Novos estudos*, São Paulo, n. 30, p. 191-203, jul.1991, p. 193.

20 ALMEIDA, Tereza Virgínia de, *op. cit.*, p. 119.

21 *Apud* FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo, Globo, 2008, p. 105-106.

22 ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão...*, *op. cit.*, p. 161.

23 CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cyclone..., *op. cit.*, p. xxii; ALMEIDA, Tereza Virgínia de, *op. cit.*, p. 42.

de gênero que ela proporciona, não apenas a sua imagem de “mulher” está em jogo mas igualmente a possibilidade de os outros autores-personagens se construírem como homens. Comparemos a dinâmica de *O perfeito cozinheiro...* com o poema “Moda dos quatro rapazes”, de Mário de Andrade, publicado em *O clã do jabuti* (1927):

Moda dos Quatro Rapazes

Nós somos quatro rapazes
Dentro numa casa vazia.

Nós somos quatro amigos íntimos
Dentro numa casa vazia.

Nós somos ver quatro irmãos
Morando na casa vazia.

Meu Deus! Si uma saia entrasse
A casa toda se encheria!

Mas era uma vez quatro amigos íntimos...²⁴

Mesmo habitada por quatro rapazes, a casa está vazia e monótona. No entanto, o surgimento de uma mulher faria subitamente essa casa ser habitada por cinco pessoas. O que podemos concluir dessa situação descrita por Mário? Que o elemento diferencial trazido pelo gênero feminino não faz somente com que haja uma visibilidade heterossexual homem-mulher, mas que os homens se tornem visíveis entre si pela presença de uma mulher, que passa a ocupar a posição de um prisma por meio do qual todos podem se ver. A presença de Daisy, então, possibilita aos autores-personagens do diário a elaboração entre si, sem constrangimento, de um discurso pautado em seu próprio desejo, gerando um cruzamento de expressões dessa natureza motivadas pela normalista, do qual a própria também participa, fazendo assim da *garçonnière* e de *O perfeito cozinheiro...* o que Foucault chama de uma “zona erógena” dentro de um corpo social²⁵. Com isso, os desejos dos autores-personagens masculinos transferidos à linguagem não se dirigem somente a Daisy, mas a eles mesmos, criando assim o que Eve Sedgwick Kosofsky chama de “homossocialidade”, conceito contíguo, mas não idêntico, ao de homossexualidade²⁶. É a presença/ausência de Daisy que configura a persona artística e de gênero de cada um deles.

Ao longo do diário, todos desejam Daisy (enquanto vivem simultaneamente outros romances), é fato, mas o modo como cada um exhibe esse desejo demonstra aos demais participantes um potencial de conquista e virilidade que faz com que seus desejos sejam

24 ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, v. I, p. 235.

25 FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 1994, p. 199.

26 SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, Columbia University Press, 1985.

acrescidos e intensificados por um olhar competitivo. Com essa marcação da diferença de gênero e sua funcionalidade na organização da composição do diário, é necessário, entretanto, notar que Daisy usufrui nele de um estatuto dúplice de igualdade e desigualdade: igualdade no espaço da escrita, desigualdade na construção de gênero. Antes de acompanhar o processo por meio do qual Daisy manteve seu estatuto de igualdade, convém notar como os demais autores-personagens do diário construíram a desigualdade e de que modo isso se reproduziu na crítica. Ao compartilhar com seus companheiros suas conquistas amorosas, reafirmando seu estatuto de igualdade, Daisy escreve que arrumou um namorado japonês, “que possui o lindo nome e Harussam” (p. 68), e recebe como resposta um dos solenes trechos de Pedro Rodrigues de Almeida (João de Barros), no qual, antes de oferecer uma estranha justificativa (“Tudo que você faz é legítimo, porque você é mulher, e inteira, completa, totalmente mulher”), ele pede para que Daisy nunca lhe mostre no futuro “os rebentos amarelos e oleosos d’esse amor desastrado” (p. 68).²⁷ O fragmento é uma pérola em todos os sentidos porque, além do preconceito racial medonho, ele já lança mão de uma punição preventiva contra o novo amor de Daisy: dele decorrerão filhos “feios” como um fardo de seus descaminhos de mulher... Ou seja, ele interpõe a desigualdade como desforra.

De modo geral, três são as formas de marcar a desigualdade de Daisy segundo a construção de gênero. A primeira, reverberada pela crítica, é a de que ela é “fugidia” e “misteriosa”, a “sphinge do deserto do Braz”, no dizer de Edmundo Amaral-Viruta. Embora, do meu ponto de vista, os autores-personagens construam Daisy como fugidia porque eles não a podem possuir, essa imagem foi recuperada pela crítica como um tipo de “essência feminina”, fatal e romântica, da normalista. Mas será Daisy mais “fugidia” do que Oswald ou qualquer homem jovem, irreverente e ousado da época? A segunda forma é a subordinação de Daisy a um momento da biografia de Oswald de Andrade, em que ela seria somente uma etapa da construção de sua obra ou de sua personalidade literária. Mário da Silva Brito dirá que, depois do enterro de Daisy, “estava encerrada uma etapa da vida de Oswald”.²⁸ Haroldo de Campos é ainda mais taxativo:

Deise é a pré-Pagu da Idade Boêmia de Oswald de Andrade. [...] Musa crepuscular e agônica, sua morte prematura, dolorosa, joga o irresponsável e destroçado Miramar num outro tempo de sua carreira de escritor e de homem: ele começa a experimentar forças e amadurecê-las para as escaramuças do Modernismo, a afiar sua navalha crítica para os anos polêmicos dos romances-invenções da década de 20 que se anuncia.²⁹

Seria difícil construir um raciocínio mais teleológico e enviesado. Por último, Daisy é diferenciada pelo gênero ao ser encerrada em um viés teórico que a instrumentaliza de maneira excessiva. Haroldo é pioneiro nesse sentido, ao enfeixá-la em um paradigma literário, “o modelo romanesco das ‘almas de ficção’”³⁰,

27 O mesmo Pedro buscava cortejá-la à p. 9 ao descrevê-la como mulher moderna.

28 BRITO, Mário da Silva. O perfeito cozinheiro..., *op. cit.*, p. x.

29 CAMPOS, Haroldo de. Réquiem para Miss Cyclone..., *op. cit.*, p. xv.

30 *Idem, ibidem.*

em que, posta na linhagem de *Lucíola* e *Iracema*, ela “morre por amor”³¹. Só que Daisy não morre “por amor”, mas pelas consequências de um aborto, por sua vez derivado dos ciúmes de Oswald, do “cada vez mais enamorado e possessivo Miramar”³². Seria mais produtivo criticamente transferir esse passo biográfico do plano do “paradigma literário” para o das relações sociais e de gênero.

Uma visão geral dos escritos de Daisy em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* dá a impressão de uma obra em potencial, de caráter original mas incompleto, amorfo ou sem a forma mais adequada que seu material pediria, o que lhe confere um estatuto inicial de matéria-prima. Entretanto, não convém aceitar que os escritos de Daisy sejam só um espaço incompleto, vazio, a ser ocupado pela Teoria para os seus próprios propósitos. Melhor será dar concretude à sua vida e à sua escrita mesmo sabendo que uma de suas principais características é a sua incompletude, a qual, porém, deve ser entendida em si mesma e não como um espaço vago para a “ausência lilás” ou para a teleologia (pré-Pagu). Se pensarmos de modo comparativo, no momento em que o diário é escrito, a ideia de uma obra apenas em potencial é compartilhada por diversos de seus autores-personagens, inclusive Oswald, à época autor somente de peças de teatro em francês, escritas com Guilherme de Almeida, e de escritos para jornal, em que se destacam os publicados em *O Pirralho* (1911-1918)³³. Assim, se Oswald parasse de escrever em 1919, os seus escritos do diário dariam a mesma impressão de promessa não realizada, de potencial criativo perdido que temos diante dos escritos de Daisy no trabalho coletivo. Portanto, abordando sincronicamente a sua “obra”, ele se encontra basicamente na mesma condição de seus companheiros de *garçonnière*.

Daisy, inicialmente, é o contraponto espiritualoso de Oswald, dando continuidade, nas primeiras páginas do diário, ao diálogo relatado em *Um homem sem profissão* sobre os homens e as mulheres, citado no começo deste artigo. Ao longo de *O perfeito cozinheiro...*, porém, a autora-personagem desenha um perfil próprio, uma forma singular de compor a sua escrita conforme os valores estéticos de transição já esboçados no discurso inicial de Pedro Rodrigues (João de Barros). Daisy transita entre os polos do mais carregado decadentismo à mais ágil escrita que hoje entendemos como moderna. Oswald, em suas memórias, notará somente o primeiro polo: “nas suas notas do diário da *garçonnière* como em suas cartas, resultava muitas vezes um

31 *Idem, ibidem.*

32 *Idem, ibidem.*

33 Aqui é preciso ter cautela para não difundir a imagem retrospectiva de um Oswald exclusiva e essencialmente rebelde em cada uma de suas “metamorfozes” sem verificar, para todas elas, a sua contradição correspondente. Um desses equívocos, por exemplo, é confundir os capítulos de *Memórias sentimentais de João Miramar* publicados em 1916 e 1917 (em *O Pirralho* ou *A Cigarra*) com os do livro de 1923-1924. O que há entre as duas versões não se restringe a um processo de correção ou aprimoramento, mas uma verdadeira ruptura. Ao colocar em contraste as duas versões, Haroldo de Campos observa, entre elas, “um laborioso e lúcido percurso estilístico, da banalidade e do convencionalismo de um relato de viagem ao gosto duvidosamente crepuscular das elites da época até a violência criativa da prosa cubista”. CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 2004, p. 103. Embora Haroldo enfatize a continuidade, creio ser possível notar a diferença evidente entre as duas estéticas.

sentimento iniludível de doença, de morte e de frustração”³⁴. Esse sentimento é visível em trechos como este: “Que será que eu tenho em mim? Uma ansiedade má que me tortura um pouco... Sinto a premeditação que a alma tem para a desgraça! Que será que eu tenho em mim?... A medalha mostrou-me o reverso...” (p. 138). Os momentos em que se utiliza do estilo tardo-simbolista/decadentista recuperam seus momentos de saúde debilitada, de pressões familiares e distanciamento forçado dos companheiros. Uma das demonstrações mais tácitas do estatuto de igualdade que Daisy goza no espaço da escrita é a reprovação que ela sofre quando sobrecarrega esse padrão. Há um trecho em que, entre outras coisas, escreve “Soffro com intermitências causticas com um sentir doentio de mulher sensível e nervosa” (p. 148), ao que Ignácio Ferreira da Costa (Ventania) responde: “Dôr de barriga litteraria? Caramba, Cyclone!” (p. 148). Ao comentar as cartas excessivamente sentimentais enviadas do seu distanciamento forçado na cidade de Cravinhos, um trecho sem autoria registra: “Dasÿ continua a fazer literatura cravinhense” (p. 193), referindo-se certamente à aliança entre convencionalismo excessivo e provincianismo.

Se, de fato, tanto nas memórias de Oswald como no diário, Daisy está constantemente mal de saúde, sua escrita, além das características descritas por Oswald, possui igualmente desenvoltura e uma sadia ironia, capaz de levar a cabo um jogo constante de esquivanças com os demais autores-personagens. Com frequência, ela responde às investidas que recebe sem confrontação, mas desarmando humoristicamente o argumento. Pedro Rodrigues (João de Barros) sugere a existência de um triângulo entre ele, Daisy e Oswald, pedindo “Acima de tudo, sejamos leaes, prudentes e sensíveis”, e Oswald-Miramar interpela a moça: “Daisy, você fica insensível deante d’isso?”, ao que ela responde: “Fico imprudente e desleal” (p. 21), numa frase em que, se esquivando das intimidações, mantém sua independência sem rechaçar os seus pretendentes. Às investidas de ciúmes de Oswald por conta de uma conquista de Daisy no bairro do Brás, ela responde: “Miramar, o agente secreto da minha encrenca misteriosa... O Thyrso Martins da minha policia Braz....ileira” (p. 88), em que a caracterização do desenvolvimento e amasiado Oswald como policial de subúrbio certamente continha, ou ao menos denunciava explicitamente, a ausência de direitos dele sobre ela. Mais importante, contudo, do que esses jogos amorosos é o fato de Daisy incorporar em sua escrita a mesma liberdade usada por seus companheiros, mostrando que ela sabia absorver, atualizar e produzir os discursos e registros linguísticos do grupo boêmio para os seus propósitos.

A escrita propriamente ousada e provocativa pode ser verificada em uma passagem como esta, chamada de “Receitas convençionaes”: “— Quizeras estar no convento?/ Nú com vento?/ ...!!!/ Preferia estar nua com garôa” (p. 105). O trecho joga com polaridades típicas das atribuições do gênero feminino: ou a castidade do convento, ou a total disponibilidade sexual (a nudez). Não obstante, Daisy inclui nesse jogo a posição criteriosa pela qual dispõe sua nudez, que se deve menos às condições climáticas do que aos apelidos dos companheiros: Ventania = Inácio Ferreira da Costa, Garoa = Oswald. A autora funde na escrita ágil o trocadilho, o humor e a noção de independência a partir das convenções do feminino, demonstrando sua

34 ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*, op. cit., p. 185-186.

capacidade literária, análoga (ou seja, nem superior, nem inferior) aos melhores momentos de Oswald. Por último, vale a pena ler uma passagem de Daisy que, em um registro mais livre, descreve um passeio com Oswald:

9 horas... partimos os dois pela manhã, franjada ainda de nevoeiros húmidos. E o céu tão alto... e tão azul! A paisagem que nos corria a beira do auto, tinha espantamentos bruscos de vida e a cidade ao longe, batida de somnolência era como esses desenhos a cores, que um papel de seda encobre por inteiro. E a capelinha clara que assombrava com seu traço o cenário de luz, se desfazendo da nevoa, surgiu radiosa e linda, a nos ditar na majestade real todo um poema de unção e de verdade (p. 108).

Embora o tom da escrita se aproxime do poético, seria temerário encerrá-lo em uma definição de gênero literário. Prefiro dizer que se trata não de poesia, mas de matéria-prima de poesia, de uma condensação subjetiva e de linguagem, próxima ao poético³⁵. Nele, é possível notar os véus e as névoas do simbolismo tardio se desfazendo diante de um paisagismo que se elabora a partir de um carro, e de que surge, radiosa e linda, uma simples capelinha clara. Mesmo com a grandiloquência final do “poema de unção e verdade”, o que se vê é a abertura de Daisy para a linguagem ainda heterogênea das melhores passagens do diário como um todo, em que as neblinas penumbriadas convivem com uma solaridade moderna em estágio inicial, que nela se casa a uma sensibilidade mais carregada de doenças físicas e pressões sociais, embora equilibrada pelas demandas enfáticas de independência, liberdade e criatividade.

Assim, ao olhar para o conjunto dos escritos intermitentes de Daisy-Cyclone ao longo de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, percebemos que a forma indefinida, híbrida de literatura, carta, diário e conversa, faz o amálgama do momento em que escreve. É a forma livre, permitida pelo diário, que reflete uma subjetividade cujo potencial acabou por não se definir em um contexto social que visa impedir a constituição de uma subjetividade feminina e moderna *de fato*. Contudo, é preciso concluir que a multiplicidade de registros visaria ao uno, a uma plenitude que não surge, e não a uma abstrata pluralidade pós-moderna. Ainda assim, mesmo no pouco que sobrou de seus escritos, é possível ver que Daisy se consolidou como uma *personalidade*: ela adquiriu o direito de ser idêntica a si mesma, por isso não é possível chamá-la de “pré” ou “pós” alguma coisa, como “pré-Pagu” ou “pós-Luciola”³⁶. Uma leitura atenta, então, faz com que os escritos e a personalidade de Daisy adquiram um dinamismo próprio, capaz de fazer todo esse contexto gravitar em torno de si.

35 Oswald dirá a propósito desse trecho: “Levo Daisy a uma miraculosa capelinha qualquer. Ela literateja. Fomos de automóvel!” (ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão*, op. cit., p. 172). Contudo, essa “capelinha qualquer” evoca diretamente o seu poema “Ditirambo”: “Meu amor me ensinou a ser simples/ Como um largo de igreja/Onde não há nem um sino/Nem um lápis/Nem uma sensualidade”, embora seja necessária certa cautela para afirmar que houve aí recuperação da escrita de Daisy.

36 É compreensível que ela compartilhe uma série de condições histórico-sociais com Pagu, o que não é necessário desconhecer, mas que não devem ser colocadas numa relação de hierarquia ou subordinação. Seria possível, por exemplo, chamar Oswald de “pós-Emílio de Menezes” ou de “pré-Haroldo de Campos”?

Para a comprovação dessa perspectiva, e à guisa de conclusão, esboçarei aqui uma interpretação de Oswald a partir de Daisy, uma tentativa de entrar na obra de Oswald *via* Daisy. Oswald ocupa uma posição especial quanto ao fenômeno Daisy, pois ele é, ao mesmo tempo, a sua condição de possibilidade e o fator de sua obliteração. Por isso, o estudo de Daisy se desdobra naturalmente em um estudo sobre Oswald, o qual permite simultaneamente que ela surja, possua existência literária e, de certo modo, ocupe a posição de sujeito, mas igualmente dá o desfecho fatal de sua vida, por uma crise de ciúmes. Maria Augusta Fonseca nota que, diante das tentativas de emancipação feminina: “Oswald de Andrade tem um importante papel nessa empreitada. Escandalizando sua própria classe social, quase sempre se uniu a mulheres que desafiaram normas de comportamento de seu tempo”³⁷. Porém, ele ainda transigia entre a tendência libertária e a reiteração da norma sexista e “nem sempre dominou impulsos na direção contrária”³⁸. No caso de Daisy, a sua crise de ciúmes pela desconfiança em relação à paternidade do filho que ela carregava reativava o que se pode chamar de uma “performance de gênero” patriarcal³⁹. É nesse momento extremo que as condições de gênero se manifestam de maneira mais enfática e trágica. Aqui, de modo sinistro, pode ser recontextualizada a frase de Foucault de que “la sexualité devient le chiffre de l’individualité”⁴⁰. Se, ao longo do diário da *garçonnière*, Oswald se vinculava preponderantemente a uma ideia de sexualidade livre, atuando performances de gênero em que a noção de fidelidade e propriedade ficavam abaladas, no caso da gravidez de Daisy, por tê-la visto entrar em uma “pensão de rapazes”, ele atava uma atitude possessiva que leva ao desfecho trágico.

A morte de Daisy e o encerramento precoce de sua potencialidade literária se devem, então, primeiro a uma questão de gênero, à “fatalidade”, já anunciada naquela horrenda passagem Pedro Rodrigues (João de Barros) sobre os futuros “filhos amarelos” de Daisy, ou seja, a transgressão da norma sexual seria punida com uma gravidez indesejada ou, nesse caso, segundo a perspectiva de Oswald, infiel. Em segundo lugar, de maneira mais mediada, ela se deve a uma questão de classe, pois as promessas de uma sexualidade libertada, plataforma implícita no modo como Oswald conduzia sua *garçonnière*, foram levados a sério por Daisy que, no entanto, proveniente de família modesta, não teria como arcar com uma vida independente sem o apoio de Oswald. O herdeiro do Sr. Andrade, que acenou para a normalista

37 FONSECA, Maria Augusta, *op. cit.*, p. 95-96.

38 *Idem*, p. 96.

39 Sigo, em relação à questão de gênero, BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York, Routledge, 2008. A importância da teoria de Judith Butler, em que o gênero se define por uma série de atos repetidos segundo convenções pré-determinadas — as “performances” de gênero — reside, nesse caso, na ruptura com noções essenciais e/ou unívocas de gênero. Assim, Oswald não é exclusivamente libertário ou patriarcal em relação às mulheres, mas alterna performances nas duas frentes. Igualmente, Daisy não é essencialmente mulher, mas incorpora e se afasta alternadamente das convenções do gênero feminino de acordo com as estratégias da sua escrita. Nesse sentido, a “falha” de Daisy, aos olhos de Oswald, foi conduzir sua vida sexual segundo as “performances” atribuídas ao gênero masculino, daí a sua desconfiança passional e possessiva.

40 FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 192.

Maria Lourdes Pontes com o horizonte de superação de uma vida provinciana e limitada, “contra fascinações roceiras”, como ela diz em uma das cartas anexadas ao diário (p. 187), foi o mesmo que reativou a estrutura mental do patriarca em sua demanda de posse diante de “esposa e filho”.

Em que isso contribui para um novo entendimento da personalidade de Oswald e de sua obra literária? Uma das conclusões que o livro/diário permite tirar é sobre a figura de Oswald: a um tempo libertária e anuladora. Assim, vemos toda a liberdade possível de um homem detentor do privilégio, que esgarça a sua liberdade de privilegiado ao paradoxo do libertário, social, artístico e sexual, e cuja consequência pode ser minar as bases do próprio privilégio. No entanto, sem aviso prévio, ele pode ativar a dimensão sinistra do patriarca: arbitrário, inconstante, intransitivo, destrutivo e sem alteridade. Em outras palavras, uma presença autoritária que exige a eliminação da diferença, da liberdade alheia. Esse paradoxo o acompanhará por toda a sua vida. Oswald nunca fez os pressupostos histórico-sociais (de classe) de sua própria existência social e artística passarem por um rigoroso processo de autocrítica, embora nunca tenha se confinado nos limites preestabelecidos pelas normas de sua classe. Com isso, o percurso de sua obra não se apresenta como cumulativo, mas proteico. As experiências de uma etapa não conformam qualitativamente a etapa seguinte.

Não se trata de dizer que não haja crítica na obra e na personalidade de Oswald, mas o que é crítico nele é mais a extrapolação de uma posição/condição de classe e menos o antagonismo consciente em relação a ela, o qual também existe, por exemplo, no “Prefácio” a *Serafim Ponte Grande* (1933) ou em *O rei da vela* (1937). No entanto, essa *extrapolação de classe* possui um efeito simultaneamente libertário e destrutivo, original em seu comportamento social, em sua escrita polêmica e em sua obra literária, mas que também arrastava potencialmente para a destruição a vida daqueles mais fracos do que ele, como Daisy, ou abandonava incompleta e/ou em fragmentos etapas inicialmente ambiciosas de seu trabalho literário, como a Antropofagia. Em seu momento positivo, Oswald supunha que os seus privilégios, como os prazeres do corpo e do intelecto, dos quais ele só usufruía por causa da sua posição de classe, deveriam ser algo acessível a todos, como uma espécie de direito natural do homem libertado, o que ele, de modo original e canhestro tentou formular nos seus dois últimos livros teóricos, *A crise da filosofia messiânica* (1950) e *A marcha das utopias* (1966, publicação póstuma)⁴¹. Em seu momento deletério, Oswald não percebia que seu privilégio não era generalizável, que, por exemplo, sua exigência de liberdade sexual mudava de contexto e era virtual e praticamente destrutiva no caso de Daisy e, em certa medida, de Pagu.

Embora a relação entre obra e vida deva ser necessariamente mediada pela forma artística, é possível perceber aqui um ponto de convergência entre as contradições da atuação social de Oswald e a lógica de seu desenvolvimento artístico. Em ambas, as oscilações de uma atitude polemista impunham saltos constantes e mudanças, em atropelo e sem aviso prévio, de paixões, plataformas estéticas, posições políticas e elaborações formais, cuja única coerência se fundava na personalidade de seu criador.

41 Nos quais, sintomaticamente, a defesa do matriarcado era baseada na defesa do filho de direito materno, o que implicava a ausência de direitos do pai sobre o filho.

Sendo a personalidade de Oswald, dessa forma, elemento fundante e aglutinador de uma série de manifestações, muitas vezes incoerentes, biográficas e literárias, é nela que a reflexão encontra a solidez necessária para formular um julgamento interpretativo englobante. Desse modo, lidos a contrapelo, seu comportamento ferino, volúvel na troca constante dos insultados, e suas mudanças estéticas, não acompanhadas das devidas explicações, conformam a postura de quem acha que não deve prestar contas a ninguém, um tipo de impunidade que pressupõe uma posição de classe. Assim, a personalidade e a obra de Oswald podem ser consideradas uma mistura confusa e vertiginosa de elementos avançados e retrógrados, progressistas e reacionários, derivada dessa *extrapolação de classe*.

Nessa tentativa de interpretar a lógica da personalidade de Oswald *a partir da experiência histórico-social e estética de Daisy*, podemos concluir que as ousadias de Oswald, tanto na vida como na literatura, baseavam-se mais em um radicalismo de impulso do que em uma profunda densidade reflexiva⁴². Nesse caso, observa-se a reciprocidade nele de transgressão provocadora e transigência de classe, o que configura a produtividade ambivalente de uma posição de poder. Se a continuidade da obra e da atuação de Oswald — as suas “metamorfoses”, como chamou Mário da Silva Brito — construía uma imagem do Modernismo brasileiro, ela igualmente acumulava ruínas e fragmentos das etapas não recuperadas, criando um movimento que se erodia na medida em que avançava. Recuperar os escritos e a personalidade de Daisy cria, desse modo, a possibilidade de abordar e conhecer Oswald por outro ângulo, reconhecer a lógica e algumas linhas de força do Modernismo brasileiro, bem como suas perdas, o que contribui decisivamente para uma revisão desse movimento.

SOBRE O AUTOR

LEANDRO PASINI é professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Possui mestrado e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). É autor de *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade* (São Paulo: Nankin, 2013). E-mail: leandro.pasini@unifesp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

42 Note-se, por exemplo, como a escrita do poderoso “Prefácio” a *Serafim Ponte Grande* é mais eletrizada por um impulso (auto)crítico do que medida e esfriada na densidade da reflexão e da análise (auto)crítica.

- ALMEIDA, Tereza Virgínia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Os 25 poemas da triste alegria*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2013, v. 1.
- ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (edição fac-similar). São Paulo, Ex-Libris, 1987.
- _____. *Um homem sem profissão I: sob as ordens de mamãe*. São Paulo, Globo, 2002.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas-SP/ São Paulo, Edunicamp/ Editora Ex Libris, 1995.
- BRETON, André. Les mots sans rides. *Littérature*, Paris, n. 7, p. 12-14, dec. 1922 (Édition Fac-similé, Jean-Michel Place, 1978).
- BRITO, Mário da Silva. A Revolução Modernista. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo, Global, 2004, v. 6.
- _____. As Metamorfoses de Oswald de Andrade. In: _____. *Ângulo e horizonte*. São Paulo, Livraria Martins, 1969, p. 5-10.
- _____. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997 (1ª. Edição de 1958).
- _____. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992, p. vii.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York, Routledge, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- _____. Réquiem para Miss Cyclone, musa dialógica da pré-história textual oswaldiana. In: ANDRADE, Oswald de. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992.
- CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a Cultura. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. Literatura e Cultura e 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2008.
- CHALMERS, Vera. *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo literário de Oswald de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte, Autêntica, 1998.
- DANTAS, Vinícius. Oswald de Andrade e a poesia. *Novos estudos*, São Paulo, n. 30, p. 191-203, jul. 1991.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo, Globo, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris, Gallimard, 1994.
- LARA, Cecília de. Introdução. In: _____. *Pressão afetiva e aquecimento intelectual: cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto*. São Paulo, Giordano/ Lemos/ Educ, 1997.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, Columbia University Press, 1985.

Vanguardia en doble página. Intervenciones del invencionismo argentino en la revista Joaquim¹

[*Avant-garde on double lay-out. Argentine Invencionism's
Interventions in Joaquim Issue*

María Amalia García²

RESUMO • La presente investigación estudia la intervención del grupo de artistas argentinos Asociación Arte Concreto-Invención en la revista *Joaquim* (1946-1948) de Curitiba. El objetivo de este trabajo apunta a rastrear el postulado internacionalista que involucró a los proyectos abstraccionistas argentinos y la recepción que dichas propuestas tuvieron en el ámbito brasileño. En esta línea, se busca comprender la articulación de estos nuevos proyectos con una trama regional preexistente y analizar quiebres y disputas con otros núcleos culturales argentino-brasileños. • **PALABRAS CLAVE** Vanguardia, Revista Joaquim, Asociación Arte Concreto-Invención, Abstraccionismo. • **ABSTRACT** This research studies the

intervention of the group of Argentine artists Asociación Arte Concreto-Invención within the journal *Joaquim* (1946-1948) of Curitiba. The objective of this paper aims to trace the internationalist postulated involving Argentine abstractionist projects and the reception of these proposals in the Brazilian context. In this line, this paper try to understand the articulation of these new projects into a pre-existing regional network and analyze breakdowns and disputes with other Argentine-Brazilian cultural ties. • **KEYWORDS** Avant-Garde, Joaquim Issue, Asociación Arte Concreto-Invención, Abstract Art.

Recebido em 13 de março de 2014

Aprovado em 25 de julho de 2014

GARCÍA, Maria Amalia. *Vanguardia en doble página. Intervenciones del invencionismo argentino en la revista Joaquim*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 159-182, ago. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p159-182>

¹ Quiero agradecer a Gênese Andrade, Patricia M. Artundo y Jorge Schwartz las indicaciones brindadas sobre archivos y documentos analizados en este texto. Este artículo revisa y amplía algunos temas presentados en *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

² CONICET/Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Buenos Aires, Argentina).

Desplegado a doble página en el número nueve de la revista *Joaquim* se presentaba el invencionismo argentino en Brasil.³ En la página doce de esta revista de Curitiba (n° 1:1946 - n° 21:1948) se publicaba el “Manifiesto Invencionista” de la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI), uno de los grupos impulsores de las propuestas abstractas en el ámbito porteño. Allí se republicaba el artículo “Invencionismo”, de Carlos Drummond de Andrade, que había aparecido por primera vez en 1946 en *Correio da Manhã*.⁴ Esta “doble página” es la clave para introducirse en una nueva trama de relaciones artístico-literarias entre argentinos y brasileños.⁵

Trascender y borrar las fronteras geopolíticas fue uno de los ejes del programa de los artistas invencionistas: imágenes autónomas inscriptas en el internacionalismo marxista imprimieron esta dimensión transnacional a sus proyectos. Las revistas y boletines — en tanto aparatos de soporte y circulación visual y textual cumplieron un rol clave en la tarea de diseminar las nuevas ideas; junto a los catálogos de las exposiciones, fueron los soportes privilegiados para el intercambio, la reproducción y circulación de textos e imágenes en distintas latitudes.

3 Se utiliza el término “invencionismo” como concepto unificador de distintas propuestas no figurativas que tienen desarrollo en la Argentina durante los años 1940 y 1950. Asimismo, términos como “arte abstracto”, “arte concreto” “constructivismo” podrán ser utilizados a lo largo del texto como sinónimos; sin embargo, se distinguirán específicamente estos términos cuando su sentido proponga inscripciones específicas centrales para el análisis.

4 BAYLEY, Edgar; CARADUJE Antonio; CONTRERAS, Simón; ESPINOSA, Manuel; GIROLA, Claudio; HLITO, Alfredo; IOMMI, Enio; LOZZA, Rafael; LOZZA, Raúl; LOZZA, R. V. D.; MALDONADO, Tomás; MOLENBERG, Alberto; MÓNACO, Primaldo; NÚÑEZ, Oscar; PRATI, Lidý y SOUSA, Jorge. Manifiesto Invencionista. *Joaquim*, n° 9, Curitiba, marzo de 1947, p. 12. En las próximas referencias se cita como VV.AA. Manifiesto Invencionista. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Invencionismo. *Joaquim*, n° 9, Curitiba, marzo de 1947, p. 13.

5 ANTELO, Raúl. Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d’art. IN: *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, 1999, p. 136-137; ANTELO, Raúl. *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*. Buenos Aires: Centro de Estudos Brasileiros, 1982; ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 2004; ARTUNDO, Patricia M. (org.). *Correspondência Mário De Andrade e Escritores / Artistas Argentinos*. São Paulo: EDUSP-IEB, 2013; SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación de ideas*. Buenos Aires: Del Zorzal, 2003.

El objetivo de este trabajo apunta a rastrear el postulado internacionalista que involucró a los proyectos abstraccionistas argentinos y la recepción que dichas propuestas tuvieron en el ámbito brasileño. En esta línea, se busca comprender la articulación de estos nuevos proyectos en función de la convergencia de una trama regional preexistente y analizar quiebres y disputas con otros núcleos culturales. Por lo tanto, este texto sostiene que la apuesta internacionalista de artistas y poetas argentinos y brasileños — montada en una estructura de vínculos previos — se constituye en posicionamientos artísticos y compromisos políticos asumidos en el marco de la coyuntura regional de posguerra.

I. LA AACI Y LA VANGUARDIA INVENCIONISTA PORTEÑA

La vanguardia invencionista argentina se constituyó en torno a la revista *Arturo. Revista de Artes Abstractas* que despuntó con gestos vanguardistas en el campo artístico porteño en el verano de 1944. Artistas y poetas unidos buscaban dar un anclaje propio a los significados del arte moderno y constituir una plataforma de acción estética transformadora que involucrase un proyecto internacionalista. El comité editorial del único número de *Arturo* estuvo integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Además de sus noveles impulsores, la publicación reunió a “vanguardistas consagrados” activos en la renovación estética desde las primeras décadas del XX: además de Torres-García, participaron Vicente Huidobro, Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva. También se reprodujeron obras de Vassily Kandinsky y Piet Mondrian. La cubierta roja fue realizada por Tomás Maldonado y las viñetas del interior por Lidy Prati.

La revista representa un momento embrionario y aglutinador de ideas en ebullición. El invencionismo se proponía como un nuevo modo conceptual de abordar el hecho estético. Se privilegiaba la autonomía y los valores inventivos prescindiendo de cualidades descriptivas. También en esta línea se destacaban las capacidades intelectivas en la invención artística. *Arturo* aportó un procedimiento conceptual decisivo para la vanguardia invencionista porteña: el marco recortado. A través de esta indagación, estructuras irregulares que combinan formas geométricas simples se convirtieron en el soporte pictórico utilizado por los invencionistas.

Rasgos de profetismo y anticipación, supremacía de la novedad y actuación protagónica de un proceso revolucionario son marcas recurrentes en los manifiestos, boletines y revistas que sirvieron de soporte para la circulación de las ideas. Debates, conflictos y rupturas fueron también situaciones constantes en la articulación y desintegración grupal. Proliferaron nombres, asociaciones, manifiestos y panfletos, boletines y revistas. Existió una urgencia por definir cuál era esa nueva realidad inventiva y por constituir un aparato que sostuviera y extendiera la propuesta. La importancia otorgada a la constitución teórico-discursiva de los proyectos hace pensar, por momentos, que este aparato tuvo mayor centralidad que la obra plástica o, quizás, que la producción artística existía en función de la demostración de estos postulados. En este sentido, para estos grupos, el texto manifiesto se instaló como condición de su ruptura estética.

En líneas generales, esta saga de la vanguardia local durante los años 1940 puede sintetizarse en la ruptura con la representación figurativa y en su propuesta de invención de un nuevo tipo de objeto plástico. La ruptura con el cuadro de caballete y, por ende, la adopción del marco recortado, comportaba además de un cambio en la poética, una transformación en la función atribuida al arte. Evidentemente la necesidad de generar una propuesta que integrara las relaciones entre el arte y la vida era parte constitutiva de este cambio formal. Aunque las indagaciones de estos artistas se concentraron en investigar las posibilidades del marco recortado, las sutilezas entre los grupos resultan clave ya que dan cuenta de un modo diferenciado de pensar y actuar esta nueva realidad. Algunos artistas enfatizaron el modelo constructivo, el proceso analítico de creación y la búsqueda de intervención directa en la realidad en tanto objetivo de ese proyecto utópico. Esta voluntad transformadora entendida desde la teoría marxista se alineó a posiciones políticas que sostuvieron una evolución colectivista de la sociedad. Este es el caso la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI) liderada por los hermanos Bayley y Maldonado. El grupo Madí, bajo la acción de Arden Quin, Kosice y Rothfuss, repensó la recuperación constructivista desde búsquedas lúdicas e incorporó la operación sobre el “sin-sentido” y aspectos destructivos. En este sentido, Dadá fue un referente importante para el gupo Madí.⁶ Para enmarcar los vínculos con *Joaquim* interesa reconstruir los lineamientos principales de la AACI, que realizó su primera exposición en el Salón Peuser en marzo de 1946. Participaron allí Edgar Bayley, Lidya Prati y Tomás Maldonado presentes en *Arturo*, junto a otros integrantes quienes adscribieron al Manifiesto publicado en la hoja-catálogo.⁷ El manifiesto está básicamente marcado por la incorporación de la teoría y el vocabulario marxista a una lectura evolutiva del arte moderno. Filtraciones teórico-discursivas con el pensamiento marxista se suman a un recorrido modernista de liberación mimética de la imagen y énfasis creativo a partir de las materialidades artísticas. Asimismo, la línea del Productivismo ruso sostenida por el grupo Lef (integrado por Vladimir Mayakovsky, Boris Arvatov, Osip Brik, Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova y Vladimir Tatlin, entre otros) parece ser la fuente donde se imbricó la búsqueda de los artistas concretos argentinos. Maldonado ha mencionado esta línea productivista y más precisamente los textos de Arvatov y Brik como el marco para la reelaboración de las problemáticas artísticas y la apuesta revolucionaria.⁸

6 Sobre el desarrollo de los grupos invencionistas, véase: GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011; ROSSI, Cristina. *Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2010, mimeo; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (cur.). *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007; DE MAISTRE, Agnès. *Les groupes Arte Concreto-Invención et Madí*. IN: *Art d'Amérique Latine 1911-1968*. Paris: Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 336-348; PERAZZO, Nelly. *El Arte Concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone, 1983.

7 VV.AA. Manifiesto Invencionista. 1ª *Exposición de la Asociación Arte concreto-invención*, Buenos Aires, Salón Peuser, 18 de marzo al 3 de abril de 1946. Véase nota 2.

8 MALDONADO, Tomás. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 37.

La AACI publicó en el mes de agosto de 1946 el primer número de la revista *Arte Concreto-Invención*. La revista tiene un formato mediano y dieciséis páginas; la tapa está estructurada en base a rectángulos y las letras que están organizadas a partir de un juego negativo-positivo sobre blanco y negro. Allí se publicó nuevamente el “Manifiesto Invencionista” en la página ocho acompañada de fotografías de los marcos recortados de los miembros del grupo. Precisamente esta página es la que fue reelaborada y publicada en *Joaquim*.



Ilustración 4 y 5. A la izquierda: *Arte Concreto-Invención*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1946, tapa. A la derecha: VV.AA., “Manifiesto Invencionista”, *Arte Concreto-Invención*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1946, p. 8.

En 1946 la AACI realizó, luego, de la primera muestra en Peusewr por lo menos tres exposiciones más y se incorporaron nuevos integrantes. Evidentemente, se trataba de un momento de apertura, de dar a conocer experiencias que proponían un violento replanteo de las producciones locales. La estrategia parece haber sido afianzarse en el campo artístico aunque sosteniendo una actitud virulenta de modo de obtener repercusiones. En relación con las exposiciones, aparecieron en la prensa artículos sobre las intervenciones del grupo. Algunos más amables y otros no tanto, en su mayoría, señalaban antecedentes fuertes que opacaban la fractura que los invencionistas buscaban sustentar.⁹ Vizconde de Lascano Tegui desde *El*

9 Exposición de Arte Concreto. *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1946, p. 9; *Arte Concreto*. *La Nación*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1946, p.4 y los siguientes artículos.

Mundo miraba con desconfianza y calificó la exposición de Peuser como “un grupo de pintores en capilla, tocándose codo a codo — muchos con el espíritu de uno (que) discuten de arte y tiene mostrador de dialéctica”¹⁰. Su crítica era por momentos muy provocativa: refiriéndose a ellos como los “jóvenes estetas”; los acusaba de mala factura y poca investigación cromática.

Mucho más acogedor resultó el artículo de Romualdo Brughetti en el número cuatro de *Cabalgata*. Sin ser demasiado específico ni crítico, Brughetti se limitó a contar una historia fáctica de los grupos y a intentar señalar las diferencias. Respecto de las intervenciones de los grupos de jóvenes, Brughetti no se arriesgaba a más y confesaba sus preguntas: “¿Es una actitud polémica cuyas desviaciones pueden traer fecundas experiencias creativas?”¹¹

La ironía cargó la pluma del articulista de *Qué sucedió en 7 días* cuando en tres oportunidades se refirió a estas nuevas propuestas: son notas sin firmar pero, dado que Julio E. Payró escribía en la revista y participaba del grupo editorial es factible su atribución. Refiriéndose a la 1ª *Exposición Madí* en la Galería Van Riel en los primeros días del mes de agosto, consideraba que los aportes del grupo eran novedosos en Buenos Aires, pero no en términos mundiales: entendía a estas búsquedas locales como un eslabón perdido en la serie de ecos que los movimientos de avanzada habían tenido en la Argentina.¹²

En líneas generales, estas propuestas resultaron interesantes para la crítica de arte; sin embargo, es evidente que no se toleraba la petulancia de novedad con la cual los grupos buscaban sostenerlas. De todas formas, la AACI tuvo su propio crítico que colaboró en sostener y difundir la propuesta. Juan Jacobo Bajarlía — abogado y poeta y muy amigo de Edgar Bayley — editó en 1946 el libro *Literatura de vanguardia del “Ulises” de Joyce y las escuelas poéticas* donde dedicó el capítulo “La batalla por el invencionismo estético” al arte concreto en la Argentina.

Dada su vinculación con el grupo, fue quien logró interpretar y explicar de un modo más completo estas ideas. En primer lugar, es interesante el giro retórico que utilizó para dar cuenta de las vinculaciones entre marxismo y arte moderno: “el materialismo dinámico sería, en el nuevo arte social, lo que es el materialismo dialéctico en la doctrina científica de la economía”¹³. En segundo lugar, es atractivo cómo Bajarlía reparó en el quiebre del marco y su integración a la imagen en tanto creación del objeto como nueva categoría estética. Asimismo, sus análisis fueron elocuentes y provocaron reacciones; refiriéndose a los marcos recortados Bajarlía sostenía que los artistas de la AACI “desecharon el plano unitario y arremetieron contra la curva. Su estética debía presentar obras asexuadas y no era conveniente

10 V. de L. T. [LASCANO TEGUI, Vizconde de]. Modernos y pasatistas. *El Mundo*, Buenos Aires, 6 de abril de 1946, p. 14.

11 BRUGHETTI, Romualdo. Un mundo más puro y sencillo. El arte abstracto en la Argentina. *Cabalgata*, n° 4, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1946, p. 6.

12 S/a [PAYRÓ, Julio E.] La caída del marco. *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1946, p. 34-35.

13 BAJARLÍA, Juan Jacobo. *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce a las escuelas poéticas*. Buenos Aires: Araujo, 1946. p. 160.

que una arista cóncava o convexa le diera a la imagen, una pátina figurativa de un estado físico personal”¹⁴.

Estas revistas y manifiestos, junto con el libro de Bajarlía, atravesaron el Río de la Plata encontrando interés en Brasil: Carlos Drummond de Andrade publicó el 1er de diciembre de 1946 en el diario carioca *Correio da manhã* un artículo reseñando las intenciones del concretismo argentino.¹⁵ Este artículo daba cuenta de su conocimiento sobre estos nuevos emprendimientos argentinos y mientras, en principio, valoraba “su novedad” ensayaba reflexiones críticas sobre sus postulados. El comienzo de su artículo era rotundo:

Mais uma demonstração de que a contigüidade territorial nem sempre é fator de conhecimento mutuo, e que a distância intelectual não corresponde à distância física, está na existência de um movimento estético que há quatro anos se desenvolve na Argentina, e de que até agora não se aperceberam os meios intelectuais brasileiros. [...] A “idéia nova” de Buenos Aires apresenta-se naturalmente sob a forma de “ismo” [...] É o invencionismo, que já produziu manifestos, exposições de arte, alguns “cadernos”, uma revista, *Arturo*, e composições musicais.¹⁶

En este texto Drummond planteaba las desmembraciones ocurridas en la “secta” original y comprendiendo las circunstancias de los jóvenes argentinos las justificaba explicando que “a princípio, e isto é peculiar à pesquisa estética, não sabiam muito bem o que queriam”¹⁷. Exponía los principales puntos del programa invencionista y pasando revista a los materiales que tenía encontraba inciertos algunos de los fundamentos propuestos. Se refirió a las incertezas del cuaderno *Invenção I* de Gyula Kosice encontrando sin razón (¿o snob?) la inclusión de textos en inglés y francés. Más explicativo le pareció el cuaderno número dos de Bayley: a partir del análisis de “La batalla por la invención” sintetizaba el planteo y, remitiendo a Kandinsky, extraía conclusiones sobre los orígenes de estas ideas. Luego analizaba el “Manifiesto invencionista” para marcar el equívoco y la confusión que él encontraba en esta fórmula estética: “O invencionismo pretende alcançar a comunhão social pela arte pura. Não há evidentemente atitude intelectual mais individualista que esta — e a negação extrema do individualismo, individualismo é”¹⁸.

Evidentemente Drummond no estaba dispuesto a aceptar algunos perfiles de maniqueísmo conceptual que sostenía la nueva idea del Plata; convocaba a la ironía y al sentido común con el objeto de desenmascarar la cuestión: “Chegamos afinal à afirmação implícita de todo gratuita, de que a arte figurativa é idealista e a arte

14 *Idem*, p. 175.

15 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Invencionismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de diciembre de 1946, seção 2, p. 1. Reeditado y traducido en Raúl Antelo (org.), *Confluencia...*, *Op. cit.*, p. 167-171.

16 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, “Invencionismo”, *Op. cit.*

17 *Idem*, *ibidem*.

18 *Idem*, *ibidem*.

abstrata (perdão! concreta) é materialista, como se materialismo e espiritualismo não pudessem insinuar-se em qualquer modalidade de expressão artística”¹⁹.

El análisis de Bajarlía en *Literatura de vanguardia...* sobre lo cóncavo y convexo en función de la sexualidad de las obras era un punto donde Drummond se detenía risueñamente para disentir profundamente con el planteo y afirmarse en la “humanidad” de la curva: “e quem, entre nós humanos, não a defenderia?” En contraposición con el augurador comienzo, Drummond terminaba su artículo bastante escéptico respecto de la originalidad e “invención” de la propuesta argentina.

Probablemente este haya sido el comienzo del fuerte lazo que se establecería entre Bayley y Drummond, siendo el primero difusor de la poesía del brasileño en la Argentina y un gran admirador. Para comprender estos recorridos es preciso reconstruir una trama de relaciones subyacente que vehiculizó y fue permeable a la transmisión de esta “nova ideia de Buenos Aires”.

2. LA ACTUALIZACIÓN DE LA TRAMA REGIONAL

La exposición *20 artistas brasileiros* organizada por Marques Rebêlo y traída a la Argentina en 1945 en colaboración con Emilio Pettoruti, director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, permite enmarcar los nuevos nexos activos en esta estructura de vínculos preexistente entre argentinos y brasileños.²⁰ Esta exposición se sumó a las iniciativas de integración regional que remitían a los viajes de Emilio Pettoruti a Rio de Janeiro a finales de los años 20, el exilio de Newton Freitas y Lidia Bessouchet a la Argentina en 1937 y la difusión de Mário de Andrade durante los años 1940 en las revistas antifascistas como *Argentina Libre* y *Correo Literario*, entre otros puntos de contacto intelectual entre ambos países.²¹

Entre el 2 y el 19 de agosto de 1945, *20 artistas brasileiros* tuvo lugar en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y fue reabierto en Buenos Aires en los Salones Nacionales de Exposición del 25 de agosto al 7 de septiembre. También fue exhibida en Montevideo. Tanto la exposición como la estada de Marques Rebêlo en Buenos Aires por más de seis meses generaron un fuerte proceso de intercambio. Marques Rebêlo recorrió museos y centros culturales en el interior de la Argentina dando conferencias con proyecciones de imágenes y recitación de poesías para exponer diversos aspectos de la cultura brasileña.²² La actividad de Rebêlo tuvo buena

19 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, “Invencionismo”, *Op. cit.*

20 ANTELO, Raúl. Coleccionismo y modernidad... *Op. cit.*

21 ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina...*, *Op. cit.*; ANTELO, Raúl. *Confluencia. Literatura argentina por brasileños...* *Op. cit.*

22 Marques Rebêlo, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 9 de julio de 1945, CDA-CP- 1451, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

recepción y muy entusiasmado con la experiencia, le contaba por carta a Drummond de Andrade sobre la tarea de difusión de la cultura brasileña que estaba realizando.²³

En relación con la proyección de la muestra, el Museo Nacional de Bellas Artes adquirió seis obras de *20 artistas brasileños*, entre ellas *Cidadezinha* de Tarsila do Amaral y *Mulher chorando* de Cândido Portinari;²⁴ además el Museo Provincial de La Plata y el Museo Municipal de Bellas Artes de Montevideo también adquirieron obras para sus colecciones. Asimismo este interés por la cultura brasileña se manifestó en la aparición a fines de 1945 en el libro *La pintura brasileña contemporánea* de Jorge Romero Brest, publicado por Poseidón, que ofició casi como catálogo de la muestra. También la editorial *Nova*, dirigida por Luis Seoane, publicó *Pequeña antología de cuentos brasileños* organizada por Marques Rebêlo y traducida al español por Raúl Navarro.

Es preciso detenerse en el libro *La pintura brasileña contemporánea* que fue producto directo de la exposición. En este libro con cubierta que reproducía el premiado *Café* de Cândido Portinari Romero Brest lanzaba sus impresiones sobre un panorama artístico que, salvo algunas reproducciones aisladas, sólo había tenido oportunidad de contrastar en la exposición de Rebêlo y Pettoruti. Sabía que sus materiales eran sumamente fragmentarios y, dado que no había tenido todavía oportunidad de viajar a Brasil, dejaba asentadas sus excusas y su objetivo: “Hagamos un esfuerzo, pues, los hombres del sur de este continente, los que tenemos raíces hispánicas y una arborescencia italiana, francesa, inglesa o alemana, para comprender con emoción esa realidad indígena, lusitana y negra que comienza a expresarse con facundia feroz en todos los planos de la cultura brasileña”²⁵.

La crítica paulista y carioca recibió calurosamente el libro. Un intercambio de legitimidades se dio entre el crítico y los círculos artísticos brasileños. Numerosos artículos elogiaban la publicación, el esfuerzo del crítico y la importancia de este reconocimiento extranjero a la pintura brasileña. Sin embargo, algunos críticos anotaban las inexactitudes en las que incurría Romero Brest a causa de una falta de conocimiento profundo.²⁶ Varios artículos coincidían en que no había podido elaborar juicios propios: Rubens Navarra anotaba que “quando a coisa aperta muito,

23 *Idem, ibidem*. Marques Rebêlo, carta a Carlos Drummond de Andrade, Rosario, 14 de septiembre de 1945; Marques Rebêlo, carta a Calos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 3 de mayo de 1945, CDA-CP- 1451, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro. Carpeta de recortes “Rebêlo, Marques”, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

24 Según consta en el inventario del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires: Tarsila do Amaral, *Pueblito*, 1945, n° de inventario 6680; Cândido Portinari, *Mulher llorando*, 1944, n° de inventario 6678; Roberto Burle Marx, *Mujeres*, 1945, n° de inventario 6679; José Pancetti, *Paisaje*, 1945, n° de inventario 6682; Tomas Santa Rosa Junior, *III H. C.*, s/d, n° de inventario 668; Clovis Graciano, *Punta seca*, 1945, n° de inventario 6683.

25 ROMERO BREST, Jorge. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Poseidón, 1945, p. 9.

26 Luis Martins subrayaba el desconocimiento de Almeida Junior entre los precursores del naturalismo y además, al igual que Sérgio Milliet, le marcaba la escasa relevancia que le daba a los artistas paulistas como Volpi o Bonadei. Véase MARTINS, Luis *La pintura brasileña contemporánea. O Estado de São Paulo*, 4 de marzo de 1946, caja 1 sobre 5, documento 107, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA; Sergio Milliet, carta a Jorge Romero Brest, São Paulo, 6 de mayo de 1946, documento 362, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.

ele se socorre da opinião dos críticos brasileiros como ponto de apoio”²⁷. El mismo Navarra, Frederico Baratta, Freitas, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet y Gilberto Freyre eran citados en el ensayo de Romero Brest, pero el eje de su texto estaba marcado por las ideas de Mário de Andrade. De hecho, respecto del llamado a los “hombres del sur” con el que Romero Brest introducía las expectativas del libro, Navarra anotaba que el crítico argentino “toma pois, do lado de fora, a mesma posição que Mário de Andrade tomara de dentro”²⁸. Era la línea de este escritor paulista y sus preocupaciones en torno a las definiciones de lo nacional lo que guiaba el planteo del crítico argentino. Indudablemente bajo esta concepción Portinari era el artista referente.

Resulta evidente que fue la misma trama de intelectuales y artistas ya establecida (Mário de Andrade, Romero Brest, Marques Rebêlo, Pettoruti etc.) la que vehiculizó estas nuevas conexiones. Si Drummond de Andrade comentó en diciembre de 1946 en el diario carioca *Correio da Manhã* las propuestas del invencionismo argentino contando con todas las publicaciones que había producido el grupo resulta claro que las interacciones de esta red funcionaron de puente para la propuesta. Además de la permanencia de Marques Rebêlo en Buenos Aires por más de seis meses en ocasión de la exposición, Raúl Navarro, traductor y amante de la literatura brasileña, estuvo en Brasil en 1946 invitado por el Servicio de Cooperación intelectual de Itamaraty.²⁹

Un núcleo clave en esta trama de relaciones con Brasil fue la revista *Contrapunto* (1944-1945). *Contrapunto* fue un espacio receptivo a este “momento brasileño” en la Argentina que desató Marques Rebêlo y su exposición. En el número cinco, además del anuncio de *20 artistas brasileiros*, aparecieron publicados los poemas “Mundo Mayor” de Carlos Drummond de Andrade y “Lámpara Marina” de Jorge de Lima, traducidos al español por Raúl Navarro.³⁰ Acompañaba la puesta en página la reproducción de *Antropofagia* de Tarsila do Amaral. En el número seis, Leonardo Estarico resaltaba a las principales figuras de la plástica brasileña mientras realizaba una semblanza entre el proceso colonizador en dicho país y su desarrollo cultural.³¹ En este sentido, Raúl Lozza ha afirmado que los contactos brasileños de la AACI se dieron a través de Marques Rebêlo y su propia actividad en la mencionada publicación.³²

Reflexionando sobre esta “arqueología” de relaciones, Raúl Antelo resalta que la lógica de *20 artistas brasileiros* “es, de cierto modo, inseparable de una historia de la

27 NAVARRA, Rubens. Um livro sobre a pintura brasileira. *Diário de Notícias*, s/d, 1946, caja 1 sobre 5, documento 106A, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA

28 *Idem, ibidem*.

29 “Há atualmente na Argentina enorme interesse pela literatura brasileira”, *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 12 de septiembre de 1946; “Grande interesse pela literatura brasileira, na Argentina”, *O Diário*, Belo Horizonte, 12 de septiembre de 1946. Carpeta de recortes, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

30 DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Mundo Mayor. *Contrapunto*, n° 5, Buenos Aires, agosto de 1945, p. 7; LIMA, Jorge de. Lámpara Marina. *Contrapunto*, n° 5, Buenos Aires, agosto de 1945, p. 7.

31 ESTARICO, Leonardo. Veinte pintores brasileiros. *Contrapunto*, n° 6, Buenos Aires, octubre de 1945, p. 11.

32 LOZZA, Raúl, entrevistas con la autora, 1 de julio de 2004 y 5 de agosto de 2004.

abstracción y una historia de la humanización entendida como fraternización”³³. Su planteo es clave para este argumento ya que la publicación del artículo de Drummond en el diario *Correio da Manhã* y en *Joaquim* y las intervenciones de la AACI en esta revista convergieron en una trama de relaciones preexistente que se rearticuló en función de una mudanza de los intereses de intercambio.

Drummond era un referente estético y político en el cual los invencionistas encontraban un aliado para sus propios proyectos. Ni bien Bajarlía logró conseguir la nota aparecida en *Correio da Manhã* a través de la embajada brasileña se dispuso a escribirle.³⁴ Le agradecía muy gentilmente que se hubiera ocupado de *Literatura de vanguardia* encomiando su labor, aunque dejaba traslucir que algunos puntos de su artículo “Invencionismo” debían aclararse: ningún artista concreto aceptaba la crítica de falta de solidez en sus teorías. Pero Drummond tenía un faro intelectual y a Bajarlía le interesaba mantener fluidez en el contacto. En la segunda carta que le escribe, decía:

He recibido su, hasta ahora, opera omnia poética. Ya tiene usted un puesto en las letras de América. Y entendiéndolo así, ya me había tomado la libertad de hablar de sus poemas a mis amigos y a los jóvenes escritores de la Argentina, entre los cuales me cuento. Por otra parte, mucho antes de recibir la *Poesía até agora*, me había dado a la tarea de traducir la “Economía dos mares terrestres” de *Rosa do povo*, la cual aparecerá en el *Caballo de Fuego*, revista antológica de poesía dirigida por Antonio de Undurraga.³⁵

Precisamente, en el número tres de *Caballo de Fuego* apareció la traducción de Bajarlía y “Telegrama” de Murilo Mendes traducidos por Carmelo Arden Quin.³⁶ En agosto de 1948, en el primer número de *Contemporánea* la revista de Bajarlía se hacía referencia a la aparición de *Poesía até agora* y se publicaba la traducción de algunos de sus versos.³⁷ Bajarlía le enviaba las revistas y le contaba a Drummond sobre sus proyectos: [*Contemporánea*], “como podrá observar, la dirijo yo con el esfuerzo de la gente joven y más inteligente de Bs. As. Está impregnada de un aliento original y pretende ser una avanzada revolucionaria en las letras y las artes.”³⁸ Bajarlía continuó escribiéndole a Drummond sus opiniones sobre el ambiente porteño y exponiendo su compromiso con el concretismo a través de los emprendimientos que llevaba a cabo en Buenos Aires.

33 ANTELO, Raúl. Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d’art. *Op. cit.*, p. 137.

34 Juan Jacobo Bajarlía, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 5 de marzo de 1947. CDA-CP-166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

35 Juan Jacobo Bajarlía, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 16 de marzo de 1948. CDA-CP-166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

36 *Caballo de Fuego*, año III, n° 3, Buenos Aires, 1948, p. 6. Véase también DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. El enigma. *Caballo de Fuego*, año IV, n° 6, Buenos Aires, 1950, p. 5, traducción Juan Jacobo Bajarlía.

37 Tronera. *Contemporánea. La revolución en el arte*, n° 1, Buenos Aires, agosto de 1948, p. 3.

38 Juan Jacobo Bajarlía, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 4 de agosto de 1948. CDA-CP-166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.

[...] nosotros debemos defendernos contra las fuerzas regresivas que se escudan en los defecatorios de los diarios. integrados en una suerte de lucha descabezada, no daremos cuartel a los que pretenden olvidar que el arte es lucha y que esta lucha se objetiva en los valores revolucionarios que condicionan sus vivencias. seremos una hidra más, pero no al modo de la mitológica que pierde al fin todas sus cabezas, sino la hidra que crece monstruosamente para desintegrar toda huella de regresión al pasado.³⁹

En esta trama de revistas de gente joven que buscaba la transformación estaba *Joaquim*. Esta publicación de Curitiba dirigida por Dalton Trevisan fue sumamente sensible a las colaboraciones porteñas: como ya se ha señalado “Invencionismo” fue republicado en el número nueve y en la página contigua *Joaquim* publicó el “Manifiesto Invencionista” de la AACI (en español) acompañado de las reproducciones de los marcos recortados de Tomás Maldonado, Jorge Souza, Primaldo Mónaco y Raúl Lozza en sus versiones gráficas. El grabado, asociado a la ilustración literaria y a las imágenes de contenido social, era esta vez utilizado para dar visualidad a la modernidad abstracta.

Es interesante observar que la revista de Curitiba reeditó la página ocho de *Arte Concreto-Invención* donde aparecía el manifiesto también acompañado por los marcos recortados de los mismos artistas. Sin embargo, la reproducción fotográfica de las obras utilizada en la revista porteña había sido reemplazada en *Joaquim* por una resolución gráfica. El pasaje de técnica, que se justificaba en la reposición de estas imágenes en este nuevo contexto, plantea algunas cuestiones interesantes. Es preciso vincular esta intervención a la efervescencia gráfica de los Clubes de Gravura desarrollados fundamentalmente en Porto Alegre, pero también en Curitiba, en São Paulo y en Recife.⁴⁰ La marca visual de la revista estaba en la utilización de imágenes directamente grabadas sobre los clichés de impresión. Esto le otorgó a la publicación un carácter artístico inusitado a la par que obligaba al grabador a la improvisación en la realización. Quirino Campofiorito explicaba que esta decisión editorial era un elemento que realizaba y distinguía a la publicación de otras revistas literarias: “Obrigado o artista a fugir do original executado sobre o papel e que é transportado para o metal por processo fotográfico afim de ser gravado no metal, obriga-se ele a um trabalho de surpreendente espontaneidade (...) Cada número parece assim como uma joia cuidadosamente burilada manualmente.”⁴¹

Bajo esta norma de trabajo ilustrativo, la revista de Curitiba debió reinterpretar en su clave gráfica lo que había recibido de la revista porteña. Si bien se reproducen las mismas obras que en la publicación porteña (con la excepción del marco recortado de Manuel Espinosa) en la versión curitibana estos marcos recortados son reelaborados a partir del trabajo sobre la matriz de impresión. Aunque es posible reconocer las obras, esta reinterpretación se tradujo en licencias e inversiones respecto de las características y propuestas originales. De hecho, esta reinterpretación técnica

39 Juan Jacobo Bajaría, carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 24 de enero de 1949. CDA-CP-166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro. Minúsculas en el original.

40 AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 2003, p. 175-187.

41 CAMPOFIORITO Quirino. Os ilustradores de Joaquim. *Joaquim*, nº10, Curitiba, p. 10.

generó una lectura ambigua y hasta contradictoria con lo que sostenían las obras invencionistas. Por un lado, los marcos recortados aparecen como combinaciones de figuras geométricas representadas sobre un fondo en el que se distinguen entre sí a través de la utilización de texturas visuales otorgadas por la técnica escogida. Por otra parte, si se consideran las evaluaciones que efectuaba el artista y crítico paulista Campofiorito sobre estas interpretaciones técnicas es evidente que nada tenían que ver con las bases del invencionismo: “Clichês diretamente trabalhados no material definitivo, com os traços indisfarçáveis das surpresas de execução que ficam como pegadas deixadas pela personalidade do artista na luta por expressar-se”⁴².

Evidentemente, la interacción en otros circuitos generaba marcas en el propio proyecto. La traducción involucraba una reinterpretación que no siempre resultaba exacta. Sin embargo, más allá de la fidelidad en la lectura de la propuesta lo importante radicaba en la extensión, difusión y apropiación de estas ideas. El exceso de radicalismo, los dogmas y la autoexclusión vanguardista debía soslayarse si se quería abordar un mundo de relaciones. En este sentido, la trama ya estaba activada y la revista *Joaquim* se constituyó en espacio receptivo y en un soporte permeable a la transmisión. Sólo observando las tapas de *Joaquim* (todas con base figurativa) es posible deducir que los miembros de la AACI habían relajado su dogmatismo en función de privilegiar la interacción; a su vez, la revista de Curitiba estaba ávida por captar todo aquello que pudiese contribuir a abrir el encierro provinciano.

En un contexto de modernización general del Brasil, las nuevas generaciones buscaron subvertir el orden provinciano del Estado de Paraná.⁴³ Los jóvenes de Curitiba, presionados por las tensiones del contexto internacional, buscaron integrarse a la vida contemporánea: “É a descoberta súbita (e, bastante atrasada, mas nem por isso menos entusiasta) da arte moderna que faz que os moços de Curitiba, liderados por Dalton Trevisan, criem *Joaquim*”⁴⁴. Además de Trevisan, el comité editorial estaba integrado por Erasmo Pilotto y Antônio Walter; asimismo, los artistas Poty Lantarotto y Guido Viaro fueron piezas clave para la creación de la publicación.⁴⁵ La publicación manejó dos líneas en simultáneo: la lucha doméstica contra los arcaísmos paranistas y la búsqueda de apertura nacional e internacional.

Como toda revista que aspira a la renovación estética, el número uno tiene en la portada su correspondiente manifiesto: el “Manifiesto para não ser lido”. Éste es un collage de fragmentos de textos de diversos escritores: aparecen “suscribiendo” con sus ideas Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Gide, Mayakovsky, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux y Paul Verlaine. La singularidad de este escrito radicaba en que

42 *Idem, ibidem.*

43 FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, n° 8, Invierno 2003, p. 87-124.

44 SANCHEZ NETO, Miguel. *Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura*. IN: SCHWARTZ, Jorge y PATIÑO, Roxana, *Revista Iberoamericana: Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX*, n° 208-209, Pittsburgh University, 2004, p. 864.

45 TREVISAN, Dalton. Emiliano, poeta mediocre. *Joaquim*, n° 2, Curitiba, junio de 1946, p. 16. SOARES DE OLIVERA, Luiz Cláudio. *Joaquim contra o Paranismo*. Tesis de Maestría, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

no estaba firmado por los editores y en que las ideas “de combate” se expresaban desde otras voces. La diversidad textual de este collage-manifiesto revela la naturaleza fragmentaria del ideario de la revista.⁴⁶ En este sentido, *Joaquim* se fijó en un espacio estratégico que le permitió mantener cierta distancia de las ortodoxias artísticas; bastaba ser contemporáneo para ser aceptado en el sumario de la publicación.

En el mismo número en el que fue publicado el “Manifiesto Invencionista”, las versiones gráficas de los marcos recortados y el texto de Drummond, Dalton Trevisan ajustaba sus ideas en el artículo “A geração dos vinte anos na ilha”. En este texto Trevisan marcó la línea de la publicación. Este establecimiento de principios no tuvo lugar, como es común, en el número inicial, pero sí en el ejemplar noveno acompañado de la radicalidad de la propuesta argentina. En este artículo, Trevisan utilizó metáforas que buscaban definir el aislamiento de estos jóvenes marcando la necesidad de integrarse y participar en el tiempo presente. “Porque nós, últimos moços da última província do Paraná, não declinamos de nossa responsabilidade na marcha dos acontecimentos”.⁴⁷ La guerra había generado un consenso internacionalista promoviendo la abolición de las fronteras; los problemas se extendían más allá de las circunscripciones nacionales y se transformaban en un conflicto para toda la humanidad.

O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estéreis. É pois uma geração sem medo. Nós, os filhos da Segunda Guerra não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos parte íntima deles. O mundo é um só; os nossos problemas estéticos ou vitais, são os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou. Com amor ao mundo no peito, seja o nosso canto impregnado de terra, homem, liberdade.⁴⁸

Luchar contra este encierro implicaba borrar el adjetivo “paranista” que definía una identidad reductora y peligrosa: “Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte”.⁴⁹ El adjetivo “paranista” (que servía a Trevisan para caracterizar lo reaccionario) era derribado uniendo la provincia con el mundo. Un arte no delimitado por adjetivos de esta naturaleza fue el proyecto de esta generación internacionalista.⁵⁰

Respecto de los compromisos políticos, resulta evidente el interés mutuo de *Joaquim* y de la AACI por la definición de un nuevo tipo de hombre universal y por la responsabilidad con los acontecimientos mundiales. Sin embargo, la diferencia más radical entre ambos grupos remitía precisamente a los posicionamientos estéticos e ideológicos. *Joaquim* no se presentó como una revista marxista más allá de las

46 SANCHEZ NETO, Miguel. *Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura*. *Op. cit.*

47 TREVISAN, Dalton. A geração dos vinte anos na ilha. *Joaquim*, nº 9, Curitiba, marzo de 1947, p. 3.

48 *Idem, ibidem.*

49 *Idem, ibidem.*

50 SANCHEZ NETO, Miguel. *Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura*. *Op. cit.*

vinculaciones que muchos de sus colaboradores mantenían con el PC brasileño. *Joaquim* optó por una actitud tan pluralista que, como se analizó, publicó manifiestos de diversas tendencias y aceptó colaboraciones hasta contrapuestas. De hecho, en relación con las conexiones argentinas, no sólo publicaban las propuestas de la AACI, sino que también aparecía en el último número de *Joaquim* Héctor P. Agosti y su “Defesa do Realismo”.⁵¹ Cerrando el círculo de intercambios entre publicaciones, este artículo había aparecido anteriormente en *Contrapunto*.⁵²

Las divergencias entre la AACI y los jóvenes de *Joaquim* eran totalmente evidentes; sin embargo, artistas y poetas siguieron reconociéndose mutuamente como aliados por la causa moderna. De hecho volverían a encontrarse en las páginas de *Joaquim* en una polémica contra un manifiesto enemigo común: José Bento Monteiro Lobato.

3. MONTEIRO LOBATO ENTRE ARGENTINA Y BRASIL

Dos décadas después del famoso ataque de Monteiro Lobato a Anita Malfatti, el escritor actuaba nuevamente como la contrafigura aglutinadora que unía artistas y poetas que luchaban por lo nuevo. Asimismo, Monteiro Lobato ya había colaborado como figura de contraposición en anteriores vinculaciones entre argentinos y brasileños: Patricia M. Artundo ha señalado el interés de Mário de Andrade al encontrar en las revistas *Los Pensadores* y *Martín Fierro* otro núcleo de relaciones argentinas.⁵³ Estos vínculos diferían explícitamente de la conocida amistad entre Cesáreo B. de Quirós y Lobato: ambos representaban la construcción de un nacionalismo positivista que no resultaba en nada atractivo para este escritor modernista.⁵⁴

En *Joaquim* el primer ataque a Lobato apareció en el número doce conducido por Dalton Trevisan, en el momento que se publicaba la obra completa de este escritor.⁵⁵ Como en las otras polémicas, la marca de juventud guiaba al articulista cuando manifestaba su intolerancia hacia las posturas reaccionarias. Para Trevisan, Monteiro Lobato se había traicionado a sí mismo y a su tiempo no sólo por no haber comprendido la renovación artística de 1922, sino también por no querer divisar a la juventud: “Esteve contra o modernismo, como esteve contra todos os movimentos de renovação de nossa arte; em literatura pintou as mesmas dalias e tachos de um mundo morto. Jamais quis participar de seu tempo e, por isso, traí-o”⁵⁶. Al final de este artículo, Dalton revelaba la razón de su furia contra el autor de *Urupês*: “Quando um repórter lhe disse que os moços viam nele, por causa de sua prisão na ditadura, um

51 AGOSTI, Héctor P. Defensa do Realismo. *Joaquim*, n° 21, Curitiba, diciembre de 1948, p. 16.

52 AGOSTI, Héctor P. Defensa del Realismo. *Contrapunto*, n° 3, Buenos Aires, abril de 1945, p. 5.

53 ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina... Op. cit.*

54 *Idem, ibidem.*

55 TREVISAN, Dalton. O terceiro indianismo. *Joaquim*, n° 12, Curitiba, agosto de 1947, p. 12.

56 *Idem, ibidem.*

‘exemplo de resistência’, respondeu com tais palavras: ‘Não acredito nesses moços...’ E desta vez, como das outras, o Sr. Monteiro Lobato se enganou tragicamente”⁵⁷.

Trevisan centró sus críticas en *Urupês* declarándolo un libro ilegible; le reprochaba no haber logrado una investigación moderna sobre la vida *cabocla* (mestizaje indígena) optando por un lenguaje artificialmente estilizado y valiéndose de una sintaxis lusitana que tenía a la vida brasileña sólo como tema. Risueñamente Trevisan aludía al exilio de Lobato en la Argentina: “nas horas de grave perigo no país, despedindo-se do Jeca para ir engordar com suculentos bifés na Argentina”⁵⁸.

En *Joaquim*, dos números más tarde de la afrenta de Trevisan, un argentino, el artista concreto Raúl Lozza volvía a la carga con la “Carta aberta a Monteiro Lobato”⁵⁹. Ésta ya había aparecido en diciembre de 1946 en la segunda publicación de la AACI: el *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención*.⁶⁰ El detonante para la aparición de la “Carta abierta a Monteiro Lobato” de Lozza había sido el artículo “Un nuevo Stalingrado: Quirós” publicado por el escritor brasileño en el diario *El Mundo* en noviembre de 1946.⁶¹ Esta crítica, aparecida en ocasión de la exposición de Cesáreo Bernaldo de Quirós en la Galería Witcomb, se proponía como un ajuste de cuentas con la crítica de arte que Lobato consideraba tendenciosa y responsable del silencio sobre la obra del pintor entrerriano. La virulencia de su tono contra el arte moderno y las metáforas y asociaciones que utilizaba para su caracterización la constituía en una nueva punta de lanza con la cual Lobato volvía a enfrentarse con las propuestas renovadoras. Para el brasileño, el pintor entrerriano era una víctima del arte moderno, de sus artistas y sus críticos para los cuales “la grandeza ya no era entonces la de los titanes de la pintura, sino la de Picasso y otros productos de la mistificación dominante.”⁶² Sin embargo, Lobato no se limitaba a ser un detractor del arte moderno sino que iba aún más lejos estableciendo un peligroso paralelismo con el nazismo:

El fenómeno artístico denominado “modernismo”, consistente en el repudio a *todas* las normas estéticas del pasado, parece ser un simple reflejo, o trasplante en otro plano, del fenómeno político nazismo, consistente en el repudio a *todas* las normas morales. El nazismo disponía de la Gestapo para imponer sus dogmas por la violencia, y el modernismo se enseñoreó de la crítica de arte del mundo entero para imponer sus teorías. Y la situación de la conciencia artística en los países dominados por esta crítica sectaria se aproximó mucho a la situación de la conciencia moral de los pueblos

57 *Idem, ibidem*.

58 TREVISAN, Dalton. O terceiro indianismo.... *Op. cit.*

59 LOZZA, Raúl, Carta aberta a Monteiro Lobato. *Joaquim*, nº 14, Curitiba, octubre de 1947, p. 3.

60 LOZZA, Raúl, Carta abierta a M. Lobato. *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención*, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 1946, p. 5.

61 MONTEIRO LOBATO, José. Un nuevo Stalingrado:... *Op. cit.*

62 *Idem, ibidem*.

dominados por la Gestapo. [...] El caso de Bernaldo de Quirós es el Stalingrado del nazismo pictórico modernista.⁶³

Para Lobato la exposición era casi una lección que permitiría a los jóvenes artistas — “que se alistaron entre los modernistas del mismo modo que, llevados por el terror, tantos jóvenes alemanes se alistaron en las huestes de Hitler”- desprenderse de estas ataduras y entregarse al “gran arte verdadero y eterno”.⁶⁴ Quirós representaba para la historia del arte al igual que Stalingrado para la historia de la Segunda Guerra, el inicio de la victoria sobre las fuerzas destructivas.

Las asociaciones que proponía la crítica de Lobato resultaban inadmisibles. Así fue que Raúl Lozza militante del PC desde 1933 y totalmente comprometido con los acontecimientos del conflicto bélico reaccionó escribiendo y publicando en distintos medios su carta abierta. Lozza disentía rotundamente del planteo de Lobato. Por un lado, el artista concreto marcaba que en los países donde imperó el nazismo y el fascismo, todo el arte moderno, especialmente el más avanzado había sido perseguido despiadadamente; a su vez, señalaba que los artistas más modernos del mundo hacían sus esfuerzos a favor de la causa progresista. En este sentido, Lozza apuntaba a la irresponsabilidad y superficialidad de la crítica de Lobato: “Mal ha señalado Ud. el ejemplo de Stalingrado. Adquiere un contenido muy extraño y confuso en sus labios”⁶⁵.

Por otro lado, Lozza descalificaba la pintura de Quirós: “El BUEN GUSTO, el arte de una casta desplazada históricamente no puede constituir la manifestación espiritual viva de un pueblo.”⁶⁶ Quirós, representante de un naturalismo folclórico, era leído en los años 1940 como la imagen de la ideología nacionalista y, por ende, su obra significaba para Lozza la “máxima expresión de retornismo”. Además, recuérdese que Quirós se desempeñaría a partir de 1949 como vocal de la Comisión Nacional de Cultura del gobierno peronista; esta alineación estético-política era antitética respecto de una lectura moderna del campo cultural. Refiriéndose a los datos que Lobato proporcionaba en su nota sobre la vida de Quirós, Lozza condensaba los perfiles de los detractores del arte moderno en una risueña metáfora: “Hay una sutil — pero evidente relación entre una estancia a orillas del Paraná, una beatífica meditación de ‘CINCO AÑOS’, un fracasado aventurero de las letras, como Lazcano (sic.) Tegui (...), la pintura oficialista y el churrasco jugoso”⁶⁷.

Evidentemente, en la visión de este artista concreto, Lobato y Quirós representaban las mismas posiciones imbricadas tanto en el campo estético como en el ambiente político. La estancia de Quirós en Entre Ríos, su pintura de gauchos y el retiro reflexivo; asimismo la extravagancia y frivolidad de la pluma de Lazcano

63 *Idem, ibidem.*

64 MONTEIRO LOBATO, José. Un nuevo Stalingrado: Quirós. *El Mundo*, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1946, p. 4, 14.

65 LOZZA, Raúl. Carta abierta a M. Lobato. *Op. cit.*

66 *Idem, ibidem.*

67 *Idem, ibidem.* Mayúsculas en el original.

Tegui quien había escrito una descalificadora crítica sobre la exposición de los concretos en el Salón Peuser, el nacionalismo de Lobato y, sin duda, el gusto por la buena carne armaban un conjunto que caracterizaba aquello a lo que se oponían los jóvenes invencionistas. Esta selección representaba lo nacional en sus expresiones más xenófobas y lo artístico en tanto conservadurismo, elementos que podían vincularse a elecciones que también describían la política cultural peronista.

Este gobierno mucho tenía que ver con el exilio de Lobato en Buenos Aires. La recepción fue muy acogedora: en junio de 1946 diarios y revistas anunciaban calurosamente la llegada del escritor brasileño. Por su parte, las autoridades del gobierno peronista lo exhibieron como un valioso trofeo de la causa de la integración americana.⁶⁸ En cuanto a su producción, en el periodo que vivió en Buenos Aires, se lanzaron veintitrés títulos de sus libros infantiles por la editorial Américalee y fundó la editorial Acteon. Además, fue objeto de la “Semana Monteiro Lobato” patrocinada por la casa Harrod’s y se constituyó en el principal animador de la Exposición del Libro Brasileño que organizó la Embajada.⁶⁹

Bajo el pseudónimo de Manuel P. García, Monteiro Lobato fue quien hizo accesible a los niños las principales líneas de la política peronista. *La Nueva Argentina* — libro editado por su editorial Acteón fundada con aportes argentinos y brasileños — estaba escrita a la manera de un cuento: los diálogos entre dos niños y su padre conformaban la estructura narrativa. El argumento versaba sobre distintos aspectos de la alternativa peronista como política social de paz, desarrollo y equidad. El padre, totalmente comprometido con el gobierno, contestaba las preguntas que los chicos le hacían sobre la situación del país. Él les explicaba aspectos de la explotación de los recursos naturales, cuestiones de rentabilidad económica, proyectos para la educación, la ciencia y la salud. En una oda de halagos al gobierno, el personaje del padre exponía las propuestas que, para todos estos temas, tenía el Plan Perón. El libro, instrumento de propaganda oficial, afirmaba rotundamente la supremacía argentina en América del Sur en función de su nuevo programa político.

La ilustración de la tapa interpretaba exactamente la atmósfera que planteaba el libro. La representación de una familia de espaldas, con su perro, que contemplaba la nueva Argentina: tanto en el campo — con grandes plantaciones — como en la ciudad — con industrias, aviones y autopistas — el país crecía gracias al Plan. Según ha señalado Marcela Gené, la familia era, para el aparato de representación visual peronista, la imagen condensadora de la totalidad social, logrando expresar con mayor eficacia el progreso material, el acceso al consumo y el ostensible aumento de la calidad de vida de los sectores populares.⁷⁰ Efectivamente, el libro de Lobato participaba de la construcción de este “mundo feliz” de la primera etapa del gobierno peronista en el cual la bonanza del comercio exterior había permitido el desarrollo del pleno empleo, el aumento de los salarios y un profundo cambio distributivo.

68 JOFFRE BARROSO, Haydée M. *Monteiro Lobato. Un escritor, un país*. Buenos Aires: Galerna, 2000, p. 150-151.

69 *Idem, ibidem.*; SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil. Op. cit.*, p. 147.

70 GENÉ, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2005, p. 13-23.

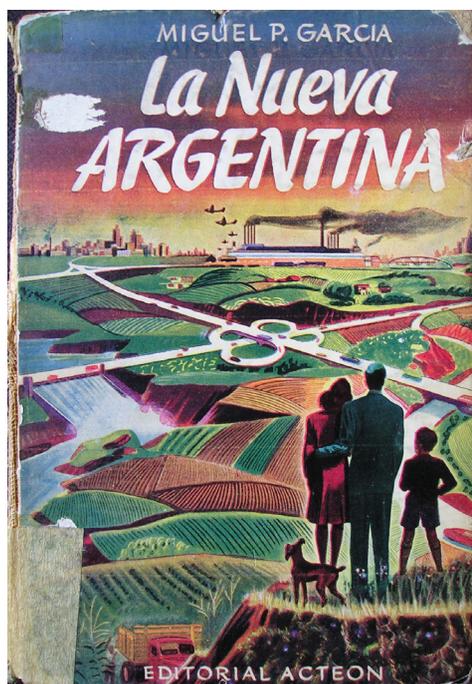


Ilustración 6. Manuel P. García [seud. Monteiro Lobato], *La Nueva Argentina*, Buenos Aires, Acteon, 1947.

Al escribir *La Nueva Argentina*, Monteiro Lobato se encontraba entregado a la construcción política peronista pero, al margen de sus simpatías con este gobierno, llama la atención el enfoque sesgado de sus afirmaciones en el contexto de posguerra. Objetivamente parecía ser Brasil y no la Argentina el que se perfilaba como el nuevo detentor de la hegemonía regional. Buenos Aires, en tanto poseedora de la cultura ilustrada en la región no tuvo competencia hasta la Segunda Guerra Mundial cuando la situación fue considerablemente revertida. Si el escenario político-cultural mundial se reconfiguró totalmente, el panorama sudamericano tampoco quedó indemne. En este sentido, los diferentes posicionamientos de la Argentina y de Brasil respecto del conflicto bélico trajeron no sólo consecuencias político-económicas sino también efectos sobre las prácticas culturales.

Desde finales de los años 1940 el Brasil puso en funcionamiento una compleja maquinaria de gestión cultural buscando convertirse en un punto clave en el mundo de las artes. Entre 1947-1949 en São Paulo y en Rio de Janeiro se abrieron tres museos de arte que reconfiguraron no sólo la escena artística brasileña, sino también el panorama regional y a su vez, a partir de 1951, la Bienal paulista aspiraba diseñar

una nueva geografía para el mundo de las artes. Además, este evento ubicaba a Brasil definiendo su hegemonía cultural, política y económica en el ámbito sudamericano.⁷¹

Esta investigación ha analizado el rol clave que cumplieron las revistas culturales en la vehiculización de las interrelaciones entre los artistas argentinos y brasileños durante los años 1940. A partir del comienzo de la nueva década, las instituciones brasileñas se convirtieron en el eje articulador de estos intercambios. Los artistas argentinos comenzaron a intervenir activamente en el circuito de los museos brasileños: piénsese, por ejemplo, en la exposición del Grupo de Artistas Modernos en el MAM-RJ en 1953 y en la representación argentina en la II Bienal. Además, críticos como Romero Brest quien se desempeñó como jurado en varias bienales paulistas consiguió constituirse en un valor de referencia para el ámbito artístico vecino. Durante los años 1960 las instituciones continuaron detentando un rol desatado en las interrelaciones culturales entre ambos países, como en el caso de las interacciones entre los miembros de los grupos “Nueva Figuración” y “Nova Objetividade” a través de exposiciones en la galería Bonino y en el MAM de Rio de Janeiro.⁷²

En suma, revistas y exhibiciones materializaron la inscripción de las tendencias vanguardistas y los procesos de comunicación e intercambio creativo entre artistas argentinos y brasileños. Si bien ambos soportes se constituyeron en vehículos privilegiados de las relaciones culturales, es posible afirmar que durante los años 1950 y 1960 el dispositivo de exhibición adquirió mayor relevancia en línea con el surgimiento y consolidación de un sistema institucionalizado de internacionalización de las artes. Así, “vanguardia en doble página” marca un momento particular de circulación del arte moderno y su proyecto.

71 HERKENHOFF, Paulo. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. *Revista USP*, n° 52, São Paulo, 2001-2002, p. 118-121; FRANÇA LOURENÇO. Maria Cecília, *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999; AMARAL, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Perfil de um Acervo*, São Paulo: Techint, 1986; TEIXEIRA DE BARROS, Regina. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*, Tesis de Maestría, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, mimeo.

72 HERKENHOFF, Paulo. *Nova Figuração Rio/Buenos Aires*, Rio de Janeiro: Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1987; republicado en *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*, Buenos Aires: Malba, 2003, p. 31-36; GIUNTA, Andrea, Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Rio de Janeiro y Nueva York, IN: VV.AA.. *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: CAIA, 1995, p. 277-284.

SOBRE A AUTORA

MARÍA AMALIA GARCÍA es doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Historia y Teoría del Arte, licenciada en Artes por la misma casa de estudios y profesora nacional de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, IUNA. Es investigadora de CONICET, docente en la Carrera de Artes (FFyL-UBA) y en la Maestría en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF)
E-mail: mamaliag@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTI, Héctor P. Defensa del Realismo. *Contrapunto*, n° 3, Buenos Aires, abril de 1945.
_____. Defensa do Realismo. *Joaquim*, n° 21, Curitiba, diciembre de 1948.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo, Nobel, 2003.
_____. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Perfil de um Acervo*, São Paulo, Techint, 1986.
- ANTELO, Raúl. Coleccionismo y modernidad: Marques Rebêlo, marchand d'art. IN: *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1999.
_____. *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*. Buenos Aires, Centro de Estudos Brasileiros, 1982.
- ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 2004.
_____. (org.). *Correspondência Mário De Andrade e Escritores / Artistas Argentinos*. São Paulo, EDUSP-IEB, 2013.
- BAJARLÍA, Juan Jacobo. *Literatura de vanguardia. Del “Ulises” de Joyce a las escuelas poéticas*. Buenos Aires, Araujo, 1946.
_____. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 5 de marzo de 1947. CDA-CP- 166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.
_____. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 16 de marzo de 1948. CDA-CP- 166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.
_____. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 4 de agosto de 1948. CDA-CP- 166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro.
_____. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 24 de enero de 1949. CDA-CP-166. Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira “Casa Rui Barbosa”, Rio de Janeiro
- BAYLEY, Edgar et al. Manifiesto Invencionista. *Joaquim*, n° 9, Curitiba, marzo de 1947, p. 12.

- _____. Manifiesto Invencionista. 1ª *Exposición de la Asociación Arte concreto-invencción*, Buenos Aires, Salón Peuser, 18 de marzo al 3 de abril de 1946.
- BRUGHETTI, Romualdo. Un mundo más puro y sencillo. El arte abstracto en la Argentina. *Cabalgata*, nº 4, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1946.
- CAMPOFIORITO Quirino. Os ilustradores de Joaquim. *Joaquim*, nº 10, Curitiba.
- DE MAISTRE, Agnès. Les groupes Arte Concreto-Invencción et Madí. IN: *Art d'Amérique Latine 1911-1968*. Paris: Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1992.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Invencionismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de diciembre de 1946, seção 2, p. 1.
- _____. Invencionismo. *Joaquim*, nº 9, Curitiba, marzo de 1947, p. 13.
- _____. Mundo Mayor. *Contrapunto*, nº 5, Buenos Aires, agosto de 1945.
- _____. El enigma. *Caballo de Fuego*, año IV, nº 6, Buenos Aires, 1950, p. 6.
- ESTARICO, Leonardo. Veinte pintores brasileños. *Contrapunto*, nº 6, Buenos Aires, octubre de 1945.
- FRANÇA LOURENÇO, Maria Cecília, *Museus acolhem moderno*. São Paulo, EDUSP, 1999.
- FREITAS, Artur. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. *Revista de História Regional*, nº 8, Invierno 2003.
- GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- GENÉ, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura, 2005
- GIUNTA, Andrea, Hacia las 'nuevas fronteras': Bonino entre Buenos Aires, Rio de Janeiro y Nueva York, IN: VV.AA.. *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires, CAIA, 1995.
- HERKENHOFF, Paulo. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. *Revista USP*, nº 52, São Paulo, 2001-2002.
- _____. *Nova Figuração Rio/Buenos Aires*, Rio de Janeiro: Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1987; republicado en *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*, Buenos Aires, Malba, 2003.
- JOFFRE BARROSO, Haydée M. *Monteiro Lobato. Un escritor, un país*. Buenos Aires, Galerna, 2000.
- LIMA, Jorge de. Lámpara Marina. *Contrapunto*, nº 5, Buenos Aires, agosto de 1945.
- LOZZA, Raúl. Carta abierta a M. Lobato. *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invencción*, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 1946.
- _____. Carta abierta a Monteiro Lobato. *Joaquim*, nº 14, Curitiba, octubre de 1947.
- MALDONADO, Tomás. *Vanguardia y racionalidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- MARQUES REBÊLO. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Buenos Aires, 9 de julio de 1945, CDA-CP- 1451, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira "Casa Rui Barbosa", Rio de Janeiro.
- _____. Carta a Carlos Drummond de Andrade, Rosario, 14 de septiembre de 1945, CDA-CP- 1451, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira "Casa Rui Barbosa", Rio de Janeiro.
- _____. Carta a Calos Drummond de Andreade, Buenos Aires, 3 de mayo de 1945, CDA-CP- 1451, Biblioteca-Arquivo de Literatura Brasileira "Casa Rui Barbosa", Rio de Janeiro.
- MARTINS, Luis. La pintura brasileña contemporánea. *O Estado de São Paulo*, 4 de marzo de 1946, caja 1 sobre 5, documento 107 Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- MILLIET, Sergio. Carta a Jorge Romero Brest, São Paulo, 6 de mayo de 1946, documento 362, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- MONTEIRO LOBATO, José. Un nuevo Stalingrado: Quirós. *El Mundo*, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1946.

- NAVARRA, Rubens. Um livro sobre a pintura brasileira. *Diário de Notícias*, s/d, 1946, caja 1 sobre 5, documento 106A, Archivo Jorge Romero Brest, FFyL-UBA.
- PERAZZO, Nelly. *El Arte Concreto en la Argentina*. Buenos Aires, Gaglianone, 1983.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (cur.). *The Geometry of Hope. Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Austin: The Blanton Museum-University of Texas at Austin, 2007.
- ROMERO BREST, Jorge. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires, Poseidón, 1945.
- ROSSI, Cristina. Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2010, mimeo.
- S/a [PAYRÓ, Julio E.] La caída del marco. *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1946.
- S/a Arte Concreto. *La Nación*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1946, p.4.
- S/a Exposición de Arte Concreto. *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de marzo de 1946, p. 9.
- SANCHEZ NETO, Miguel. *Joaquim: modernidade periférica e dupla ruptura*. IN: SCHWARTZ, Jorge y PATIÑO, Roxana, *Revista Iberoamericana: Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX*, n° 208-209, Pittsburgh University, 2004.
- SOARES DE OLIVERA, Luiz Cláudio. *Joaquim contra o Paranismo*. Tesis de Maestría, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.
- SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación de ideas*. Buenos Aires: Del Zorzal, 2003.
- TEIXEIRA DE BARROS, Regina. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*, Tesis de Maestría, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, mimeo.
- TREVISAN, Dalton. A geração dos vinte anos na ilha. *Joaquim*, n° 9, Curitiba, marzo de 1947.
- _____. Emiliano, poeta mediocre. *Joaquim*, n° 2, Curitiba, junio de 1946.
- _____. O terceiro indianismo. *Joaquim*, n° 12, Curitiba, agosto de 1947.
- V. de L. T. [LASCANO TEGUI, Vizconde de]. Modernos y pasatistas. *El Mundo*, Buenos Aires, 6 de abril de 1946.

"A selva escura da história do Brasil" e o seu "torrão paulista": Paulo Prado através da lupa de Capistrano de Abreu¹

[*"The Dark Jungle of Brazil's History" and its "Turf in São Paulo": Paulo Prado through the magnifying glass of Capistrano de Abreu*

Thais Chang Waldman²

RESUMO Ao estrear como escritor, Paulo Prado (1869-1943) afirma claramente sua filiação ao grande historiador Capistrano de Abreu (1853-1927), um marco da moderna historiografia brasileira. É justamente pela "mão segura e amiga" de Capistrano que Prado declara ter "penetr[ado] a selva escura da história do Brasil, de que é parte tão importante a história do nosso torrão paulista". Prado descreve-o como o grande responsável pelo seu interesse pelas coisas brasileiras na diversidade de suas expressões. Mas a despeito dessa forte interlocução entre os dois, cabe indagar: é possível enxergar em Prado um historiador *à la* Capistrano? No presente artigo, procuro responder a essa questão por meio de uma breve análise das proximidades e distâncias da produção de Prado em relação à obra de Capistrano. • **PALAVRAS-CHAVE** Paulo Prado; Capistrano de Abreu;

pensamento social brasileiro. • **ABSTRACT** In his writing debut, Paulo Prado (1869–1943) avows his filiation with the great historian Capistrano de Abreu (1853–1927), a milestone of modern historiography in Brazil. Prado asserts he was taken by Capistrano's "friendly firm hands [...] into the dark jungle of Brazil's history that is such an important part of our turf in São Paulo". Prado describes him as being largely responsible for awakening his interest in all things that are Brazilian in their variety of expressions. Despite their intense interlocution, it is worth questioning: Is Prado a historian in the manner of Capistrano? This article sought to answer this question through a brief analysis of proximities and distances between Prado's production and Capistrano's works. • **KEYWORDS** Paulo Prado; Capistrano de Abreu; Brazilian Social Thought.

Recebido em 07 de julho de 2014

Aprovado em 10 de novembro de 2014

WALDMAN, THAIS CHANG. "A selva escura da história do Brasil" e o seu "torrão paulista": Paulo Prado através da lupa de Capistrano de Abreu. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 61, p. 183-202, ago. 2015.
DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p183-202>

1 O presente artigo é fruto de minha dissertação de mestrado *Moderno Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições* (2009), financiada pela FAPESP, sob a orientação da Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto, a quem sou muito grata.

2 Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

“O PAULO AMIGO” E SEU “MESTRE”

Criado no seio de uma tradicional família paulista ligada à produção do café, Paulo Prado (1869-1943) graduou-se na última turma do Império, estabelecendo-se logo em seguida em Paris, na casa do tio, Eduardo Prado (1860-1901). É no interior do círculo de amigos de Eduardo — Eça de Queirós (1845-1900), Graça Aranha (1868-1931), Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916), Oliveira Martins (1845-1894), Barão do Rio Branco (1845-1912), Domício da Gama (1862-1925), Olavo Bilac (1865-1918), Joaquim Nabuco (1849-1910), entre outros — que Paulo Prado afirma ter “apura[do] o [seu] patriotismo”¹.

Por intermédio desse círculo de intelectuais, Paulo Prado também se aproxima da obra do historiador brasileiro Capistrano de Abreu (1853-1927) — a quem chamará diversas vezes de “Mestre”—, ainda que este nunca tenha viajado para a Europa. Paulo Prado e Capistrano tornam-se amigos íntimos. No entanto, um é “rico, cheio de civilização, com quadros de Picasso na parede, e outro, pobre e rude, dormindo em rede, com livros pelo chão, desalinhado de roupa, com barba grande, intratável com a sociedade e fora de tudo que fosse vida de salão”². Mas o que poderia atrair “um homem *à la page*”³, um elegante aristocrata paulista tido como “a flor da civilização”⁴, na obra de “um Peri de paletó surrado”⁵, um “rústico sertanejo”⁶? Muitas coisas, como veremos a seguir.

É em Paris, em 1918, que Paulo Prado começa a se corresponder com Capistrano. Inicia-se, então, uma longa e refinada interlocução, na qual ambos emitem e

1 PRADO, Paulo. Prefácio. In: COELHO, Henrique. *Joaquim Nabuco: esboço biográfico*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1922, p. 5.

2 REGO, José L. Paulo Prado. *O Jornal*. 13 nov.1943.

3 ANDRADE, Oswald. Retoques ao Retrato do Brasil. *O Jornal*. 06 jan.1929.

4 *apud* RODRIGUES, José. H. (org.) *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, vol. 2, p.468.

5 OTÁVIO FILHO, Rodrigo. A vida de Capistrano de Abreu. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 221,out/dez, 1953, p. 57.

6 CÂMARA, José A. *Capistrano de Abreu: tentativa biobibliográfica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969. (Coleção Documentos Brasileiros, vol. 136), p. 89.

ponderam juízos acerca da cultura brasileira⁷. O “Paulo amigo” a quem se refere Capistrano é um de seus mais importantes correspondentes⁸. E se Paulo Prado é autor de dois livros sobre a história de São Paulo e a formação do povo brasileiro — *Paulística: história de São Paulo* (1925) e *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928) —, essa troca de correspondência coincide exatamente com o período da escrita da primeira edição de ambos os livros. Através de comentários, críticas e indicações que realiza por meio das cartas, Capistrano, de certa forma, auxilia Prado a montar sua obra⁹. O próprio Prado comenta que Capistrano era “um curso vivo de saber e erudição. Dava assim aos discípulos a ilusão de que eram colaboradores numa obra comum”¹⁰.

A partir de 1920, Capistrano assume literalmente a tarefa de orientador do companheiro mais jovem¹¹: “Para a nossa primeira orientação recomendo-lhe Southey, atrasado quanto à documentação, mas superior quanto ao mais”. Daí em diante, as orientações não param: “Você não leu em estado de graça o Gabriel Soares e o Antonil. Releia-os mais tarde e verá”; “V. se acostume a consultar o *Catálogo da Exposição de História e Geografia*”; “para estudar a regeneração de S. Paulo, servirão Saint-Hilaire, D’Alincourt, que o Museu possui, alguns artigos da *Rev. do I. H. Paulista*”; “recomendo-lhe o escrito de Sousa de Chichorro sobre São Paulo de 1814”; “sobre o *Caminho do Mar* pode indiretamente servir-lhe o livro de Djalma Forjaz, biógrafo de Vergueiro”¹².

Mas essa não é uma relação de mão única: ambos discutem abertamente, acompanhando um o trabalho do outro. Capistrano orienta Paulo Prado, mas também quer que ele opine sobre o seu trabalho. Pede sua apreciação, por exemplo, sobre o prefácio que publica em 1881 ao livro *Do princípio e Origem dos Índios no Brasil e de seus costumes, adorações e cerimônias*, no qual aponta o jesuíta português Fernão Cardim como real autor do texto prefaciado: “V., que acaba de ler *Narrativa Epistolar*, fui leviano ao atribuir a Cardim o escrito sobre os índios?”¹³. Posteriormente, envia a Prado outros dois artigos que atribui ao jesuíta, e comenta: “V., que já conhece o estilo do homem, dirá se tenho razão”¹⁴.

Inicialmente, a ideia da correspondência entre eles parte de Capistrano, que queria a ajuda financeira de Paulo Prado para retomar um projeto inacabado de

7 Sobre a correspondência trocada entre Paulo Prado e Capistrano de Abreu, cf. AMED, Fernando. *As cartas de Capistrano de Abreu: sociabilidade e vida literária na belle époque carioca*. São Paulo, Alameda, 2006; e GONTIJO, Rebeca. “Paulo amigo”: amizade, mecenato e ofício do historiador nas cartas de Capistrano de Abreu. In. GOMES, Angela. (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro, FGV, 2004, p.163-193.

8 As cartas de Capistrano a Paulo Prado somam 116 epístolas. Infelizmente, as cartas escritas por Prado não foram encontradas ainda, cf. RODRIGUES, José. H. (org.). *Correspondência..., op. cit.*

9 Sobre a obra de Paulo Prado, cf. BERRIEL, Carlos. *Tietê, Tejo e Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas, Papirus, 2000.

10 PRADO, Paulo. *Paulística: história de São Paulo*. 2. ed. Rio de Janeiro, Ariel, 1934, p.233.

11 Apesar da diferença de dezesseis anos de idade, Paulo Prado falava de Capistrano como se fosse seu companheiro de geração. REGO, José. L., *op. cit.*

12 *apud* RODRIGUES, José. H. (org.). *Correspondência..., op. cit.*, vol. 2, p. 392; 428; 419; 458; 464.

13 *Idem*, vol. 2, p. 387.

14 *Idem*, vol. 2, p. 392.

seu tio Eduardo: a publicação de uma série de documentos e textos inéditos sobre os primórdios da colonização portuguesa. Segundo Capistrano,

Paulo Prado, sobrinho de Eduardo, é um rapaz culto. Atirado ao comércio, tem prosperado sem abandonar os livros. Preso em casa pela gota, leu meus *Capítulos* e ganhou amor à História. Sugeri que em honra do tio, cuja memória continua a estremecer, publicasse uns livros com o título *Eduardo Prado*. Aceitou a ideia, com a condição de escrever os prólogos este seu amigo.¹⁵

Há aqui uma valorização do lado intelectual de Paulo Prado, que apesar do dinheiro e dos negócios herdados da família, não abandona os livros, a cultura, o saber. Capistrano, ao contrário, não possui a vantagem decisiva do capital econômico herdado, que o tornaria livre das sujeições oriundas da sobrevivência. Prado aceita, então, a proposta de reativar parte do projeto inacabado de Eduardo, financiando a publicação de obras raras ou em estado manuscrito original que estivessem relacionadas ao passado histórico do Brasil. Ao homenagear a memória do tio, acredita poder contribuir para o acúmulo de informações documentais sobre a construção do Brasil.

As relações entre Capistrano e seu “amigo carinhoso e discípulo amado”¹⁶, no entanto, nem sempre eram tranquilas. Ao ocupar a posição do mecenas, Paulo Prado tem o poder de decidir os rumos a serem seguidos pelas publicações por ele financiadas. A Capistrano cabe orientá-lo nessa tarefa, além, é claro, de prestar contas do dinheiro que recebe. Logo na preparação do primeiro livro da série *Eduardo Prado*, Capistrano já dá sinais de descontentamento quanto a sua posição econômica subalterna:

Entende [Paulo Prado] que a publicação deve ser integral; em documento não se toca. Entreguei-lhe o volume de *Confissões da Bahia* que levou para examinar. Na próxima semana virá assistir a um casamento e então saberemos o que fica resolvido. *Albarda-se o burro à vontade do dono*, lá diz o provérbio.¹⁷

As hierarquias fazem parte obrigatoriamente da amizade entre os dois, ainda que as posições não sejam fixas, podendo inverter-se, já que Paulo Prado possui o capital econômico, mas é Capistrano quem tem a supremacia intelectual. A ajuda financeira de Prado, no entanto, é fundamental. É por seu intermédio que a maioria dos documentos estudados por Capistrano tornam-se públicos, assim como alguns de seus trabalhos, entre eles parte de seus estudos sobre a língua Bacairi, impressos por Prado, e a tradução que realiza de um texto do etnólogo Karl von den Steinen (1855-1929), financiada por Prado a pedido do antropólogo Franz Boas (1858-1942).

Capistrano discute com Paulo Prado desde a qualidade do trabalho dos copistas, o preço de seus serviços, o trabalho das tipografias e dos alfarrabistas, até a

15 *Idem*, vol. 3, p. 99.

16 ABREU, Capistrano. Prefácio. In. MENDONÇA, Heitor. F. *Primeira visitaçao do Santo Officio às partes do Brasil pelo licenciado Heitor Furtado de Mendonça*. Denunciações da Bahia 1591-93. São Paulo, Paulo Prado, 1925, p. 37.

17 *apud* RODRIGUES, José. H. (org.). *op. cit.*, vol.3, p. 141, *grifo meu*.

precariedade das editoras nacionais e o perfil dos editores, introduzindo assim todo um procedimento metódico de edição de textos. Durante anos, Prado se dedica à edição de manuscritos antigos sobre a história do Brasil e, sem a publicação metódica desses documentos, afirma Capistrano, a escrita da história brasileira seria prematura. Essa assídua interlocução só é interrompida com a morte de Capistrano, em 1927. Nessa ocasião, Prado se une a alguns amigos, admiradores e discípulos do historiador — como Eugênio de Castro (1882-1947) e Rodolfo Garcia (1873-1949) —, e funda em sua memória a Sociedade Capistrano de Abreu.

A ideia da criação dessa agremiação parte do próprio Paulo Prado. Sediada na última residência do historiador, a Sociedade Capistrano de Abreu conserva e organiza sua biblioteca; compila e edita grande parte da sua obra, dispersa em edições esgotadas e em periódicos antigos¹⁸; e realiza concursos para incentivar pesquisas inéditas sobre a história nacional. É Prado também quem financia as publicações. Através dessa agremiação, vemos o modo como ele reclama sua filiação ao “trabalho monumental” de seu “Mestre”.

Ao falar de Capistrano, implicitamente, Paulo Prado fala de si mesmo e de sua busca para “melhor conhecer o Brasil”. Do mesmo modo que o faz com o tio Eduardo, sublinha suas dívidas com Capistrano através de sucessivas homenagens. E, mais do que isso, ao financiar a série *Eduardo Prado* e as (re)edições publicadas pela Sociedade Capistrano de Abreu, abre espaço para um movimento editorial — juntamente com a atuação de Monteiro Lobato (1882-1948) no mercado editorial na década de 1920, ainda que este seja um empreendimento muito mais grandioso¹⁹ —, que adquire grande importância a partir dos anos 1930, quando o desejo de nacionalizar o livro se generaliza em larga escala.

Se na Europa, especialmente nas rodas literárias organizadas pelo tio, Paulo Prado adquire interesse pela história pátria, é no Brasil, com Capistrano, que ele de fato começa a investir no trabalho de pesquisa e documentação. Incorpora a partir daí as imagens do “historiador erudito”, “doador magnânimo” e “editor benemérito”, tal como é chamado no agradecimento da segunda edição da *Primeira visitaçao do Santo Oficio às partes do Brasil: Confissões da Bahia* (1935), livro que inaugura a série *Eduardo Prado*, em 1922, e cujos direitos autorais foram doados por Prado a Sociedade Capistrano de Abreu.

18 As obras de Capistrano (re)editadas pela Sociedade Capistrano de Abreu são: *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*, a 2ª edição em 1928, a 3ª em 1934, a 4ª em 1954 e a 5ª em 1969; a 2ª edição de *O Descobrimento do Brasil*, em 1929 (no mesmo ano, Prado publica *O Descobrimento*, em *O Jornal*, sobre o livro do amigo); a coletânea *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*, em 1930; a primeira série de *Ensaios e Estudos*, em 1931, a segunda em 1932, a terceira em 1938 e a 2ª edição da terceira série em 1969; a 2ª edição da *Primeira visitaçao do Santo Oficio às partes do Brasil (Confissões da Bahia, 1591-1592)*, em 1935; a 2ª edição de *Rã-txa-Hu-ni-ku-i*, acrescida de emendas do autor e estudo crítico de Theodor Koch-Grünberg, em 1941.

19 A editora Monteiro Lobato & Cia revoluciona, nos anos 1920, o sistema de distribuição e o aspecto gráfico dos livros, investe na propaganda do produto, lança autores inéditos e permite uma espécie de libertação das péssimas condições de trabalho impostas aos escritores pelos editores estrangeiros (como Francisco Alves, Garnier, Brigueit etc.), praticamente donos do mercado editorial até então. Cf PASSIANNI, Enio. *Na trilha do Jeca*: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil. São Paulo, Edusc, 2003.

É justamente pela “mão segura e amiga” de Capistrano que Paulo Prado declara ter “penetr[ado] a selva escura da história do Brasil, de que é parte tão importante a história do nosso torrão paulista”²⁰. Prado descreve-o como o grande responsável pelo seu interesse pelas coisas brasileiras na diversidade de suas expressões. Mas a despeito dessa forte interlocução entre os dois, cabe indagar: é possível enxergar em Prado um historiador *à la* Capistrano? Nas páginas a seguir, procuro responder a essa questão por meio de uma breve análise das proximidades e distâncias da produção de Prado em relação à obra de Capistrano.

O CAMINHO DO MAR

Ao estrear como escritor, Paulo Prado afirma claramente sua filiação ao historiador Capistrano de Abreu. Mas se Capistrano, segundo definição do próprio Prado, é um “brasileiro do Brasil”²¹, apaixonado tanto pela história das ilhas de Marajó, no extremo norte, quanto pelos vestígios das reduções jesuíticas, nos pampas orientais, Prado pode ser definido como um brasileiro de São Paulo (e não foi o único). Lembremos que no final do século XIX, muitos intelectuais paulistas, sentindo-se colocados à margem dos círculos das letras do Rio de Janeiro, ambicionavam reescrever a história do Brasil e da epopeia paulista a partir da fundação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP)²².

Assim como nos demais institutos e academias, é possível observar entre os sócios do IHGSP a formação de grandes dinastias, como a da família Prado: Veridiana, Antônio, Martinho Jr., Eduardo e Paulo são associados à instituição²³. Do mesmo modo, procurava-se estabelecer também contato com historiadores renomados de outras províncias, como o cearense Capistrano de Abreu. Logo após se associar ao IHGSP, Paulo Prado publica seu primeiro livro, *Paulística: história de São Paulo* (1925), seguindo a orientação de Capistrano.

O primeiro livro de Paulo Prado é, desde o título, uma homenagem a Capistrano, que em 1917 publica na *Revista do Brasil* — uma das publicações brasileiras de maior repercussão e longevidade no início do século XX, dirigida por Prado entre 1923 e 1925 — um artigo sobre a existência de moedas de ouro batidas em São Vicente no

20 PRADO, Paulo. *Paulística: história de São Paulo*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1925, p. V.

21 *Idem*, *Paulística... 2. ed., op. cit.*, 1934, p. 233.

22 Mas os paulistas, como sabido, não são pioneiros. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro já havia sido fundado, em 1838, no Rio de Janeiro. Os de Pernambuco (1862), Alagoas (1869) e Ceará (1887) vêm logo em seguida, e o da Bahia é fundado no mesmo ano em que o IHGSP. Ao todo, na virada do século, mais de vinte agremiações regionais se espalham pelo país. A respeito do IHGSP, cf. FERREIRA, Antonio. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica* (1870- 1940). São Paulo, UNESP, 2002; e SCHWARCZ, Lília. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

23 Sobre a família Prado, cf. LEVI, Darrell. *A Família Prado*. São Paulo, Cultura 70, 1977.

século XVII, intitulado *Paulística: a pretexto de uma moeda de ouro*²⁴. Segundo Prado, seus artigos “tudo devem à carinhosa solicitude de Capistrano de Abreu — até o título que os enfeixa”²⁵.

Ainda que de outro feitio, como veremos, a obra de Paulo Prado tenta ser uma contribuição ao projeto da antologia colonial proposta por Capistrano²⁶. Criador de uma “Escola de História”, esclarece Prado, Capistrano é quem lhe ensina que a escrita da história do Brasil depende primeiramente da escrita de “capítulos de história parcelada”. Destes, o que mais empolga e fascina Prado é precisamente o ressurgimento do passado paulista²⁷.

O estudo “completo e complexo” de Capistrano engloba duas histórias distintas, porém complementares: uma “íntima” e outra “externa”. A história “íntima” deve mostrar a maneira pela qual “aos poucos se foi formando a população, devassando o interior, ligando entre si as diferentes partes do território, fundando indústrias, adquirindo hábitos, adaptando-se por fim à nação”²⁸. Já a história “externa”, deve tratar o Brasil “como colônia portuguesa, a princípio desdenhada, dividida depois em donatárias para fazer frente aos franceses, paulatinamente reduzida a possessão régia, vaca de leite no tempo de D. João IV, bezerro de ouro no tempo de D. João V”²⁹.

A história íntima, com seus relatos sobre os costumes, a moralidade e os vícios parece ter despertado o interesse de Paulo Prado, fornecendo-lhe um roteiro para a montagem do painel histórico da província paulista e de sua gente, do século XVI até a crise da cultura cafeeira. Ao enveredar por essa trilha, recebe o incentivo do então presidente do estado de São Paulo, Washington Luís (1869-1957), também um estudioso das bandeiras paulistas, responsável, por exemplo, pela publicação dos vinte e sete volumes da *Nobiliarquia Paulistana* de Pedro Tacques (1714-1777). Washington Luís apela pela intermediação de Prado ao tentar entrar em contato com Capistrano, reconhecido conhecedor da história dos caminhos coloniais, para legitimar simbolicamente seu plano rodoviário. Ao que tudo indica, é nesse momento que Prado começa a se envolver com o tema do Caminho do Mar, base de todos seus escritos.

Daí em diante, Capistrano menciona o Caminho do Mar diversas vezes nas cartas enviadas a Paulo Prado, seja no sentido da recuperação daquilo que conhecia sobre o assunto, ou do estímulo que dava a Prado para que este publicasse um artigo sobre o tema. Quatro anos depois, Capistrano dá o seu aval ao texto de Prado: “Reli e devolvo

24 Sobre a *Revista do Brasil*, de sua fundação até 1925, cf. DE LUCA, Tânia. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo, UNESP, 1999.

25 PRADO, Paulo. *Paulística...*, *op. cit.*, 1925, p. V.

26 Os ensaios que compõem *Paulística* muitas vezes dão à coletânea certo teor de redundância e o próprio autor se desculpa, no prefácio à segunda edição do livro, ao explicar que a obra resulta de “simples coletâneas de vários estudos publicados em épocas diferentes, é desculpável que se repitam ideias, fatos e mesmo frases”. Diante disso, a tênue fronteira entre os textos será aqui dissolvida, tendo em vista uma análise da obra.

27 PRADO, Paulo. *Paulística...*, 2. ed., *op. cit.*, 1934, p. VIII.

28 ABREU, Capistrano. *Ensaios e estudos: crítica e história*. 4. série. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 157.

29 *Idem*, p. 157-8.

o ‘Caminho do Mar’. Fiz alguns reparos a que V. dará a atenção que lhe parecer. Pode publicar sem susto”³⁰.

O Caminho do Mar, explica Paulo Prado, é a antiga ligação entre a cidade de São Paulo e o litoral. Tem uma “função seletiva”: isola ao invés de ligar. As escarpas e as dificuldades de transpor a Serra do Mar impedem a chegada de quaisquer influências, daí o caráter insubmisso e independente da cidade. Fernão Cardim, em sua *Narrativa Epistolar*, que Capistrano reúne em *Os tratados da terra e gente do Brasil* (1925), já narrava, no final do século XVI, o quão aterrorizante é a subida do Caminho do Mar, com suas serras altíssimas e seus rios caudais.

Ao privilegiar os caminhos e suas decorrências características como elementos explicativos centrais da história colonial, Paulo Prado segue uma corrente interpretativa da história nacional que, não à toa, vem de Capistrano e de seu ensaio *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*, publicado em 1889 no jornal *O comércio de São Paulo*, que pertencia a Eduardo Prado³¹. Em uma época na qual a ênfase está colocada nas origens europeias, Capistrano afirma que o estudo da história colonial brasileira depende do conhecimento da expansão e da influência de quatro núcleos principais de povoamento e de origem de expedições de exploração do território, a saber: São Vicente, Salvador, Pernambuco e Rio de Janeiro. A história do Brasil, explica ele, não é apenas a história da colonização da costa atlântica, mas a expansão pela terra, pelos caminhos, pelo sertão.

O interesse de Paulo Prado recai particularmente sobre a vila de São Vicente, primeiro núcleo de povoamento e origem de expedição de exploração do território. É lá que, segundo Capistrano, se inicia o movimento de povoamento do Brasil, devido à posição privilegiada do local que bebe das águas da bacia hidrográfica do Rio Prata e é cercado pela Serra da Mantiqueira. Logo, conclui Prado, “a história do que se chamou a ‘expansão geográfica do Brasil’ não é, em sua quase totalidade, senão o desenvolvimento fatal das qualidades étnicas do tipo paulista”³². Assim, ainda que Prado escreva posteriormente que para entender os problemas do seu tempo procurou “alongar a vista” pelos “outros Brasis” de que falava Capistrano — retratando inclusive Recife, a Bahia e o Rio de Janeiro —, o Brasil para ele é São Paulo³³.

Apesar da declarada filiação de Paulo Prado a Capistrano, o historiador cearense, é sabido, afasta-se de uma historiografia paulista e/ou regionalista, valorizando as contribuições de cada região à formação do Brasil. Ao contrário do que afirma Prado e outros historiadores paulistas da época, para Capistrano, a bandeira não é

30 *apud* RODRIGUES, José. H. (org.). *Correspondência.... op. cit.*, vol. 3, p. 460.

31 Ainda que a obra de Capistrano consolide uma mudança de direção na historiografia, é importante lembrar que tal mudança “vinha se desenhando, no plano da política e da própria consciência nacional, desde a Guerra do Paraguai, quando se tornaram patentes as enormes distâncias e a vulnerabilidade das fronteiras do Brasil, e quando teve lugar também uma espécie de ‘descoberta’ do sertão” cf. COSTA, Wilma P. História Geral das Bandeiras Paulistas. In: MOTA, Lourenço (org.) *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. 3. ed., São Paulo, SENAC, 2001, vol. 2, p. 97-121.

32 PRADO, Paulo. *Paulística.... op. cit.*, 1925, p. 35.

33 *Idem*, *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo, Duprat- Mayença, 1928, p. 182.

um fenômeno exclusivo de São Paulo, havendo bandeiras baianas, pernambucanas, maranhenses e paraenses. Os caminhos coloniais, segundo ele, serviriam não somente como vias de ocupação e povoamento do sertão, mas também para unir os fragmentos dispersos, representados pelas áreas geográficas e pelos núcleos iniciais de povoamento. Assim, Capistrano constrói a unidade da nação brasileira através da soma precária e tênue de regiões diversas.

Não sem alguma ironia, Capistrano se refere ao Caminho do Mar como “as Termópilas Paulistas”³⁴, em uma clara alusão à batalha travada entre gregos e persas durante as chamadas Guerras Médicas, o que o leva a comparar Paulo Prado a Leônidas, que com uma tropa de apenas 300 guerreiros espartanos consegue repelir os primeiros ataques persas.

Isolado do resto do país, os intrépidos sertanistas luso-indígenas dos séculos XVI e XVII mantém a “pureza” de sua “raça” através da hereditariedade e da endogamia. O “cunho” mameluco, afirma Paulo Prado, é “a nota aristocrática do Paulista puro”³⁵. Desse modo, o isolamento da vila, que poderia ser prejudicial ao desenvolvimento da região Planaltina, é transformado em um fator altamente positivo ao permitir a formação de uma nova “raça”³⁶. O processo de segregação, explica Prado, teria dado ao “Paulista” uma “feição específica”, preparando-o “para a tarefa que lhe iria competir na nacionalidade brasileira”³⁷.

Mas as bandeiras do século XVI também deixaram devastação pelo caminho, além de dizimarem numerosos grupos indígenas. O “gentil imbele, disperso e mal armado”, afirma Prado, é exterminado e escravizado pela “raça forte e conquistadora”, o que “talvez” seja “a página negra da história das bandeiras”³⁸. Mas, ainda que abra um breve parágrafo para mencionar o extermínio e a escravização do índio, logo volta a exaltar os “heroicos piratinicanos”. Capistrano é quem resgata essa outra face do bandeirante ao citar as atrocidades cometidas contra os indígenas, relativizando a suposta harmonia e colaboração entre as “três raças” e mesmo dentro de cada uma delas³⁹.

No final do século XVIII, porém, já não há mais isolamento e nem o tipo primitivo, apenas uma “contribuição histórica e racial de um epígono prestes a desaparecer”⁴⁰. Prado retira de Capistrano seu esquema para o entendimento da evolução da província, segundo o qual seria necessário “acompanhar a Paulicéia até seu clímax, mostrar como declinou e como readquiriu seu lugar”⁴¹. Se o “clímax” desse gráfico é decorrente da expansão colonizadora e mineira do século XVII, a “decadência” será resultado do despovoamento provocado por essas mesmas conquistas.

34 *apud* RODRIGUES, José. H. (org.). *Correspondência...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 397.

35 PRADO, Paulo. *Paulística...*, *op. cit.*, 1925, p. 122.

36 BLAJ, Ilana. *A Trama das tensões*. São Paulo, Humanitas, 2002.

37 PRADO, Paulo. *Paulística...*, *op. cit.*, 1925, p. 24.

38 *Idem*, p. 54.

39 ABREU, Capistrano. *Capítulos de história colonial*. 7. ed. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Universidade de São Paulo, 1988.

40 PRADO, Paulo. *Paulística...*, *op. cit.*, 1925, p. 40.

41 *apud* RODRIGUES, José. H. (org.). *Correspondência...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 432.

Ao sedentarizar-se, o mameluco tão exaltado por Paulo Prado se transforma no caboclo vagabundo, preguiçoso e atrasado, tipo exemplarmente trabalhado por Monteiro Lobato. De livre e independente, o “Paulista” transforma-se no Jeca Tatu⁴². Com a abertura de novos caminhos e o contato com outras populações, a província se integra à nação e o paulista, sem seguir caminho próprio, perde seu P maiúsculo. Desapontado com o que restou de suas “Termópilas”, Prado irá retratar o Brasil com “a confiança no futuro, que não pode ser pior que o passado”⁴³.

A PROVÍNCIA E A NAÇÃO

Se *Paulística* trata da história de São Paulo, *Retrato do Brasil* dedica-se ao país como um todo. As duas obras, no entanto, não podem ser tomadas separadamente, uma vez que, para Paulo Prado, a nação depende da província. A preocupação regional presente em *Paulística* está diretamente relacionada à projeção nacional de *Retrato do Brasil*. Assim, as ideias que Prado apresenta em sua história de São Paulo são por ele retomadas e inseridas no âmbito nacional.

O segundo livro de Paulo Prado é mais uma homenagem a Capistrano que, se dessa vez não dá o título a obra, é quem escreve a epígrafe, retirada de uma de suas cartas a João Lúcio de Azevedo: “[O jaburu...] a ave que para mim simboliza nossa terra. Tem estatura avantajada, pernas grossas, asas fornidas, e passa os dias com uma perna cruzada na outra, triste, triste, daquela austera, apagada e vil tristeza”⁴⁴. Prado recupera essa imagem para apresentar a tese central de seu segundo livro: “Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram”⁴⁵. A falta de ação, explica Prado, é herança da colonização portuguesa.

Capistrano encontra o tema da tristeza nos relatos por ele editados do Padre Anchieta e de Frei Vicente de Salvador. Em seu prefácio às *Informações e fragmentos históricos do padre Joseph de Anchieta, S. J. (1584-1586)*, escrito em 1886, Capistrano já chamava atenção para a questão da melancolia, ponto central do texto de Anchieta. Mas *Retrato do Brasil* é publicado um ano após a morte do historiador cearense e, ao contrário de *Paulística*, não recebe seu aval. Ainda assim, é o jaburu entristecido de Capistrano quem introduz o retrato da nação de Prado e, direta ou indiretamente, permeia toda a obra.

42 Monteiro Lobato, anos mais tarde, muda de postura e afirma que o Jeca Tatu não é doente, ele está doente. Na 2ª edição de *Urupês*, inclui uma nota explicativa em que pede desculpas ao seu personagem: “E aqui aproveito o lance para implorar perdão ao pobre Jeca. Eu ignorava que eras assim, meu Tatu, por motivos de doença. Hoje é com piedade infinita que te encara quem, naquele tempo, só via em ti um mamparreiro de marca. Perdoas?” cf. LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 2.ed. São Paulo, Monteiro Lobato e Cia, 1923, p. VII.

43 PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil...*, op. cit., p. 216.

44 *apud* RODRIGUES, José H. (org.). *Correspondência...*, op. cit., vol. 2, p. 21.

45 PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil...*, op. cit., p. 09. Sobre o imaginário da tristeza como parte de um processo mais amplo de construção da identidade nacional brasileira no período da *belle époque*, cf. ROCHA, Gilmar. Nação, tristeza e exotismo no Brasil da *belle époque*. *Varia História*, vol. 24, n. 24, p. 172-189, 2001.

Nos quatro capítulos que compõem *Retrato do Brasil — A luxúria, A cobiça, A tristeza e O romantismo* —, Paulo Prado segue mais uma vez o antigo esquema para entendimento da evolução da província de Capistrano, que deu origem a sua história paulista. Para sustentar a tese da permanência da tristeza como traço do caráter brasileiro, retorna à época da descoberta do Brasil, pois o contato com o conquistador português teria marcado de modo decisivo a experiência brasileira. Nos dois capítulos iniciais, ao falar sobre a luxúria e a cobiça, prepara o terreno no qual se assentará o terceiro capítulo, a respeito da tristeza. Originária do período colonial, a tristeza é agravada pelo romantismo do século XIX, assunto do quarto e último capítulo. Os primeiros tempos do Brasil colonial de Prado, portanto, são marcados por vícios e pecados que deixam como legado a melancolia.

O governo português do início do século XVI, explica Paulo Prado, não procura se estabelecer no território recém-achado. A base aqui fundada pelo português se apresenta fluida e instável, marcada pelo “desamor à terra, aquilo que o nosso historiador [Capistrano] chamou de transoceanismo: o desejo de ganhar fortuna o mais depressa possível para desfrutá-la no além-mar”⁴⁶. A colonização, portanto, não produz vida social porque os sonhos, os gastos e os sentidos apaixonados são transoceânicos.

Ao cunhar a expressão “transoceanismo”, Capistrano referia-se ao sentimento de melancolia e desdém pela terra descoberta, predominante nos primeiros povoadores do Brasil, que desejavam retornar ao Reino tão logo fizessem fortuna. A caracterização dos portugueses como “usufrutuários”, ou seja, pessoas que apenas desfrutam a terra e a deixam-na destruída, Capistrano já havia encontrado nas *Informações e fragmentos históricos do padre Joseph de Anchieta, S. J. (1584-1586)*, por ele prefaciada, como visto, e na *História do Brasil (1500-1627)* de Frei Vicente de Salvador, inédita até 1886, quando Capistrano começa a apresentá-la em fascículos no *Diário Oficial*.

Não há interesse luso em organizar nada mais estável no país, porque o Brasil é visto como “um degredo ou um purgatório”, completa Paulo Prado⁴⁷. A experiência da colonização é marcada, de um lado, por paixões insaciáveis e ausência de sentimentos morais superiores; de outro, pela saudade portuguesa da terra do além-mar. Do que resultou o fato do brasileiro, descendente tropical do português, se revelar mais triste do que seu antepassado lusitano.

Se o homem não é produto do meio, explica Paulo Prado, é incontestável que a “molícia do ambiente físico”, “a ligeireza do vestuário” e a “cumplicidade do deserto” influem no “tipo racial” e no seu modo de viver. Diante da mulher indígena e posteriormente da escrava negra, o aventureiro satisfaz seu “apetite de homem”, tão repellido pela organização da sociedade europeia. O que indica também uma solução para o problema da colonização, diante da falta de mulheres brancas. O colonizador português, já explicava Capistrano, é marcado por uma “escassez, se não ausência de mulheres em seu sangue”⁴⁸, ideia que é repetida por Prado e por toda uma historiografia posterior.

46 *Idem*, p. 51.

47 *Idem*, p. 128.

48 ABREU, Capistrano. *Capítulos de história colonial...*, op. cit., p. 70.

Vale lembrar que, em 1922, Paulo Prado e Capistrano inauguram a série *Eduardo Prado com a Primeira visitação do Santo Ofício às partes do Brasil: confissões da Bahia 1591-92*. Financiada por Prado e prefaciada por Capistrano, a obra reúne depoimentos recolhidos em 1591 na capitania-sede do governo-geral do Brasil durante a primeira visitação do Santo Ofício da Inquisição, encabeçada pelo licenciado Heitor Furtado de Mendonça. São depoimentos de colonos, índios, mamelucos, homens e mulheres de variada condição social que, amedrontados, relatam seus erros heréticos. O Santo Ofício os perseguia não apenas pelas chamadas heresias “judaizantes”, mas também devido a acusações de sodomia, adultério, fornicação, homossexualismo, bigamia, bruxaria, leitura de livros proibidos e sacrilégios, entre outras coisas.

Capistrano classifica os relatos de “heresias sexuais” como um assunto “melindroso”, mas ao discutir com Paulo Prado a maneira pela qual o material deveria ser impresso, acaba concordando com o amigo: “Você tem razão e não importa a pornografia; a impressão deve ser inteira”⁴⁹. Ambos dão continuidade a esse trabalho ao editarem, três anos depois, as *Denúncias da Bahia 1591-93*, também com prefácio de Capistrano. Após a morte de Capistrano, Prado encerra a série, em 1929, com a publicação das *Denúncias de Pernambuco 1593-1595*, introduzida por Rodolfo Garcia. A escolha dos textos que compõem a série não é casual, explica Capistrano, pois Eduardo demonstrava grande interesse pelas questões inquisitoriais, tendo planejado dois livros sobre processos do Santo Ofício⁵⁰.

Paulo Prado salienta a importância desses preciosos documentos cheios de “sujidades” e afirma que “é também no segredo inquisitorial a mostra minuciosa e completa das mais baixas paixões, que só parece devam existir na decadência das civilizações”⁵¹. Nas descrições que faz dos relatos do visitador do Santo Ofício, Prado inclusive comete alguns excessos para enfatizar a dissolução dos costumes na Colônia. A mameluca Luísa Roiz, por exemplo, é descrita por Prado como uma “tribade” que “perseguia na sua fúria as negras da cidade”, quando no depoimento publicado nas *Confissões da Bahia* não há indícios de lesbianismo e nem de perseguição a negras, trata-se de uma confissão de adesão a uma seita herética.

Se por um lado Paulo Prado considera que a luta contra os jesuítas foi fundamental para mostrar a identidade e a originalidade dos primeiros paulistas, por outro, retira desses mesmos jesuítas e/ou da Inquisição um argumento central de sua obra: a visão do Brasil como um Inferno, e não como Paraíso. A imagem — ou retrato — que extrai das páginas dessas denúncias é a de uma “terra de todos os vícios e de todos os crimes”⁵². Desse modo, explica ele, se o povoamento do Brasil ocorre devido ao pecado da luxúria, sua própria descoberta tem origem em outro pecado não menos mortal: a cobiça. Mas a corrida do aventureiro atrás da prata, do ouro e das pedras preciosas, durante quase dois séculos, resulta apenas em ilusões e desencantos, compensados com a captura e escravização do índio.

49 *apud* RODRIGUES, José H. (org.). *Correspondência...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 391.

50 ABREU, Capistrano. Prefácio. In: MENDONÇA, H. F. *Primeira visitação do Santo Ofício às partes do Brasil pelo licenciado Heitor Furtado de Mendonça*. Confissões da Bahia (1591-92). São Paulo, Paulo Prado, 1922, p.1-38.

51 PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil...*, *op. cit.*, p. 40.

52 *Idem*, p. 37.

Após anos de procura, fortunas amontoam-se repentinamente pelo “acaso feliz” das descobertas das minas das Gerais. Em meados do século XVIII, durante o ciclo do ouro, Vila Rica torna-se a cidade mais opulenta do mundo. Para o Brasil, porém, esse século foi também o do martírio. As bandeiras, sempre tão exaltadas, estavam morrendo, “sofrendo da mesma fome, da mesma sede, da mesma loucura. Ouro. Ouro. Ouro”⁵³. A cobiça arruinava o país, explica Prado, e o governo brasileiro, repleto de despesas, não conseguia explicar o “enigma de tanta falta de dinheiro ao lado de montanhas de ouro”⁵⁴.

Em meio a uma atmosfera marcada por paixões insaciáveis que levam ao enfraquecimento físico e psicológico, o habitante da colônia obedecia, segundo Paulo Prado, somente aos impulsos da “ambição do ouro” e da “sensualidade livre e infrene”, deixando como legado a melancolia⁵⁵. O quadro se agrava ainda mais no século XIX, quando o “mal romântico” distorce a realidade e incentiva a busca de felicidade em um mundo imaginário. Prado caracteriza a essência desse “mal” utilizando “dois princípios patológicos”⁵⁶: a “hipertrofia da imaginação” e a “exaltação da sensibilidade”, que, como todos os excessos, levam à melancolia e deformam de maneira insidiosa o organismo social⁵⁷.

Paulo Prado menciona o fato de ser lugar comum, naqueles anos 1920, falar da noção de *melting-pot*, cadinho de raças, tornada célebre por Sílvio Romero (1851-1914) e formulada pioneiramente pelo alemão Carl von Martius (1794-1868), a quem Prado dá os créditos pela importância atribuída ao papel de um novo tipo étnico na história do Brasil. Assim como Capistrano, Prado reconhece a importância da formulação de Martius. No entanto, no que toca ao encontro sexual entre portugueses, índios e africanos no Brasil, Capistrano trata pouco e não deixa de pensá-lo como um dos vários fenômenos que fragmentam o país. Segue-lhe a trilha Prado, porém sendo mais explícito em tudo: tanto em relação ao êxtase sexual deflagrado na colônia, quanto às consequências da miscigenação racial dele resultante. Daí à condenação da miscigenação das “três raças tristes”, o passo foi curto.

Se a colonização portuguesa deixou como legado a tristeza, no século XX a situação seria mais triste ainda. A sociedade brasileira no início do século de sua independência é “um corpo amorfo, de mera vida vegetativa, mantendo-se apenas pelos laços tênues da língua e do culto”⁵⁸, conclui Paulo Prado. Marcado por “todos

53 *Idem*, p. 105.

54 *Idem*, p. 97.

55 *Idem*, p. 09.

56 A ideia de enfermidade das nações foi largamente difundida no pensamento social latino-americano do período. Algumas obras significativas, nesse sentido, são *Manual de Patología Política* (1899), do argentino Agustín Alvarez; *El Continente Enfermo* (1899), do venezuelano César Zumeta; *Enfermedades Sociales* (1905), do argentino Manuel Ugarte; e *Pueblo Enfermo* (1909), do boliviano Alcides Arguedas. Cf. MARINI, Ruy. M. Origen y trayectoria de la sociología latinoamericana. In: _____. *América Latina, dependencia y globalización*. Bogotá, Siglo del Hombre/CLACSO, 2008, p. 235-45.

57 PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil...*, *op. cit.*, p. 173.

58 *Idem*, p. 148.

os vícios”, o brasileiro convive com a ameaça constante da dissolução. A única confraternização existente é a do lucro e a do dinheiro. Prado aproxima-se, assim, das conclusões de Capistrano que, ao analisar três séculos de formação da nação brasileira, encontra grandes incomunicabilidades. Não existe sociedade, queixa-se Capistrano, apenas a “comunidade ativa da língua” (o português), e a “comunidade passiva da religião” (a católica)⁵⁹, dois elementos fracamente eficazes para criar soldas e amálgamas nacionais.

Em um território vasto como o do Brasil, Paulo Prado defende ser insensato nivelar as diferenças em prol de uma centralização. Isso quer dizer que a expansão e o fortalecimento do Sul, que “no fundo é São Paulo”, é o único meio de o país evitar a desagregação. O acordo perfeito, o justo equilíbrio das “forças centrífugas e centrípetas” de que falava Capistrano, está, para Prado, no “amor da independência local e da autonomia, contrabalançado pelo orgulho comum da história pátria [...]. Duas fidelidades, dois patriotismos”⁶⁰.

São Paulo, após a síncope sofrida durante os séculos XVIII e XIX, poderia retomar seu lugar através de empreendimentos que permitissem um reencontro com a grandeza do passado. Paulo Prado apresenta um indício dessa “regeneração” — última etapa do gráfico de Capistrano para o entendimento da evolução da província — ao afirmar que “outros destinos” se preparam para a antiga capitania quando é lavrado, em 1856, um decreto autorizando a construção de uma estrada de ferro para ligar Santos a Jundiaí⁶¹. Assim, a estrada de ferro mencionada pode ser vista como a possibilidade de um novo Caminho do Mar.

OS ENSINAMENTOS DO “TIPO PREDESTINADO MAMELUCO”

Ao tentar iluminar a “obscura” história da nação, Paulo Prado apresenta uma visão claramente ancorada na ideia difundida pelos institutos históricos de que seria possível filtrar da história, enquanto palco de experiências passadas, modelos e exemplos para o presente e para o futuro⁶². Em suas palavras:

A História é uma grande mestra, não somente do futuro, mas também do presente, disse Martins. Nela se acha sem dúvida a explicação dessa falha inibitória do caráter paulista, agravada pelas causas sociais que concorrem hoje para a formação da nova raça, e nela encontraremos o ensinamento de que só vivem fortes e triunfantes as coletividades que nunca abandonaram as suas prerrogativas políticas.⁶³

59 ABREU, Capistrano. *Capítulos de história colonial...*, *op. cit.*, p. 256.

60 PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil...*, *op. cit.*, p. XVII.

61 *Idem*, *Paulística...*, *op. cit.*, 1925, p. 106.

62 Cf. GUIMARÃES, Manoel. Nação e civilização nos trópicos. *Estudos Históricos*, vol. I, n.1, p. 5-27, 1988; CEZAR, Temístocles. Lição sobre a Escrita da História: historiografia e nação no Brasil do século XIX. *Diálogos*, vol. 8, n. 1, p. 11-29, 2004; entre outros.

63 PRADO, Paulo. *Paulística...*, *op. cit.*, 1925, p. XVI.

Paulo Prado constrói uma síntese da história de São Paulo que visa incentivar um aprendizado coletivo e superar a decadência da nação, ou seja, uma composição onde esteja presente a função histórica de ensinar virtudes perdidas. Nos ensinamentos do “tipo predestinado mameluco”, Prado enxerga uma lição a ser copiada: a “de que só vivem fortes e triunfantes as coletividades que nunca abandonaram as suas prerrogativas políticas”. Assim, se no passado ele descobre a explicação para a “falha inibitória do caráter paulista”, é também no passado que ele encontra as possibilidades de superação dessa mesma “falha”. Sugere, inclusive, que as palavras de Cícero sejam grafadas em latim e em letras de ouro⁶⁴.

Nessa concepção clássica de história, que Paulo Prado parece corroborar, os acontecimentos se repetem e os atos devem ser registrados exatamente para que os homens do futuro possam olhar para seus antepassados e com eles aprender. A história é vista aqui como um ensinamento à luz das experiências dos homens anteriores, de modo que os acertos sejam repetidos e os fracassos evitados. Assim, através da comparação de relatos do passado com as convenções do presente, os historiadores não buscam a confirmação de uma verdade factual, por meio de documentos e testemunhas, mas a simples afirmação de verossimilhança e plausibilidade. O passado é quem ilumina o futuro e a relação entre o passado e o futuro é regrada pela referência ao passado⁶⁵.

A partir do final do século XVIII, no entanto, entra em cena o ideal de uma verdade precisa e rigorosa, que ambiciona dialogar com as ações dos homens não mais em função de formulações éticas e pedagógicas, mas através do cuidado em verificar se, quando e onde elas de fato existiram. Se antes se preservava uma parcela da memória, aquela que parecia coerente e verossímil aos ouvidos contemporâneos, deixando-se o resto de lado; aos poucos tudo que vem do passado passa ser olhado criticamente. Temos, portanto, uma passagem, a longo prazo, de uma concepção de verdade “que se identifica com a *ética* e se opõem ao *erro*, para uma verdade que se confunde com o *fato* e deseja afastar-se de tudo aquilo que se aproxima das fronteiras da *fantasia* ou da imaginação”⁶⁶.

O historiador moderno procura desvincular sua atividade de um significado ético e pedagógico, submetendo o passado a uma apreciação contínua e minuciosa, em um esforço que requer precisão e erudição. Incorpora toda uma série de procedimentos críticos que, em princípio, são capazes de determinar a “verdade dos fatos”, analisando documentos, confrontando testemunhos e estabelecendo quais textos são confiáveis para se conseguir uma visão realista do passado. Articula, assim, procedimentos de pesquisa e configuração discursiva. Desse modo, o método crítico pode ser descrito

64 *Idem*, Uma carta de Anchieta. *Terra Roxa e Outras Terras*, ano I, n. I, p. I, 20 jan. 1926.

65 Sobre a concepção de *Historia magistra vitae*, cf. entre outros, ARENDT, Hannah. O conceito de história: antigo e moderno. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 69-126; HARTOG, François. O tempo desorientado: Tempo e História. “Como escrever a história da França?”. *Anos 90*, n.7, p.7-28, jul., 1997; KOELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto/PUC-RJ, 2006.

66 ARAÚJO, Ricardo B. Ronda noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu. *Estudos Históricos*, vol. I, n.I, p. 28-54, 1988, p. 31, *grifos do autor*.

como uma “máquina” que “se movimenta contra a história, na direção oposta àquela seguida pelo progresso”⁶⁷. O melhor exemplo dessa concepção moderna na prática brasileira talvez seja Capistrano de Abreu, com seu “faro” para a “verdade” histórica⁶⁸.

Afastando-se do excessivo apego ao passado português que até então se confundia com a história do Brasil colonial, Capistrano centra seu interesse na formação das nossas origens como nação autônoma e inaugura uma nova perspectiva historiográfica. Sua obra, rigorosa no método e competente na atribuição de sentido aos fatos, sugere questões que dizem respeito aos percursos da própria disciplina que ele pratica e aos procedimentos metódicos que delimitam as condições sob as quais uma história com pretensões científicas deve ser escrita. A história, para ele, não se confunde com uma simples coleção de documentos ou uma mera repetição cronológica do passado, precisando estar fundamentada em prova documental consistente, que permita o esclarecimento dos fatos, cujo sentido ainda precisa ser interpretado.

Ao percorrer e manusear os mesmos documentos e arquivos já frequentados por outros pesquisadores, Capistrano consegue descobrir, por exemplo, a *História do Brasil*, de Frei Vicente do Salvador (1887) ou identificar *Princípio e origem dos índios*, de Fernão Cardim (1881). Dono de uma percepção afinada para cotejar e examinar documentos de acordo com a época em que foram escritos, Capistrano é capaz de esclarecer inúmeras questões controversas da nossa história. Essa percepção, aliada a uma dedicação incansável à procura, publicação e tradução de documentos inéditos, aproximam-no do ideal da busca “moderna” da verdade. Assim, coloca em prática um método identificado pela preocupação obsessiva em repertoriar fontes e rastrear documentos para suprir lacunas e retificar as inexatidões da história pátria.

Apesar de ser um grande interlocutor de Capistrano, Paulo Prado não parece superar, como ele, essa concepção clássica da história. Há na obra de Prado uma grande pretensão de emprestar um significado ético e pedagógico à sua atividade, prescindindo muitas vezes de um exame crítico da tradição. Aproximando-se de uma concepção clássica, Prado afirma encontrar no “segredo do passado” a “decifração dos

67 *Idem*, p. 41.

68 Sobre a concepção moderna presente na historiografia de Capistrano de Abreu, cf., entre outros: CANABRAVA, Alice. Apontamentos sobre Varnhagen e Capistrano. *Revista de História*, vol. 18, n. 88, p. 417-424, 1971; WEHLING, Arno. Capistrano de Abreu: a fase cientificista. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 331, p. 43-91, 1976; NOVAIS, Fernando. Preface. In. ABREU, Capistrano. *Chapters of Brazil's Colonial History*. New York, Oxford University Press, 1977, p. XVII-XXXIV; ARAÚJO, Ricardo. B. *op. cit.*; GOMES, Angela. *História e historiadores*. Rio de Janeiro, FGV, 1996; BOTTMANN, Denise G. *Padrões explicativos da historiografia brasileira*. Curitiba, Aos Quatro Ventos, 1999; IGLESIAS, Francisco. *Historiadores do Brasil: capítulos de historiografia brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Nova Fronteira/ UFMG, 2000; RODRIGUES, José. H. Explicação. In. ABREU, Capistrano. *Capítulos de história colonial*. 7. ed. Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia/USP, 1988, p. 11-41; VAINFAS, Ronaldo. Texto introdutório. In. SANTIAGO, Silviano. (org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2000, vol. 2, p. 3-23; PEREIRA, Daniel. *Descobrimientos de Capistrano: a história do Brasil “a grandes traços e largas malhas”*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2010; e OLIVEIRA, Maria G. *Crítica, método e escrita da história em João Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro, FGV, 2013.

problemas de hoje”⁶⁹. Ao buscar a força e o triunfo perdido no tempo histórico, acaba selecionando, sem meios termos, aspectos que justifiquem a hegemonia paulista sobre o Brasil, privilegiando a memória referente aos primeiros mamelucos sem submetê-la a uma apreciação contínua e minuciosa. Prado apresenta assim um exame crítico relativo da tradição e, a partir dele, enxerga no passado paulista um exemplo a ser seguido pela nação.

A opção pela escrita de ensaios, de certa forma, também afasta Paulo Prado da busca da “verdade” nos termos da historiografia moderna, aproximando-o de “um gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise”⁷⁰, ou seja, onde campos distintos como literatura e ciência podem coexistir, senão em harmonia, ao menos de forma convergente na prática da crítica. É possível observar em sua obra um esforço de sistematização de uma realidade histórica que não se detém no método crítico, mas também não apresenta a redução documental proposta pela história da literatura. Trata-se de uma reflexão “em que se combinam com felicidade maior ou menor a imaginação e a observação, a ciência e a arte”⁷¹.

Paulo Prado, sobretudo em *Retrato do Brasil*, filia-se a uma trilha ensaística, adicionando aos seus textos uma dimensão literária e artística que não é evidente na obra de Capistrano, já que este não vê a história como arte, mas como a ciência. No entanto, é Capistrano quem recomenda a Prado, em sua primeira orientação, a leitura do poeta inglês Robert Southey (1774-1843) que, entre 1810 e 1819, publica, em Londres, sua *History of Brazil* em três volumes. Ainda que elogie Southey, Capistrano deixa claro que o ponto de vista histórico é totalmente diferente do literário. A história, a seu ver, atingiu um grau de desenvolvimento que lhe credencia entre as ciências. Por isso cobra de seus amigos mais próximos e de seus contemporâneos uma prática condizente com os avanços da disciplina.

Os textos documentais são, para Capistrano, verdadeiros testemunhos autênticos do passado, daí sua permanente preocupação com as “lacunas” historiográficas e as inexatidões documentais. Mas o historiador, afirma ele, não deve deixar-se escravizar pelo conteúdo dos documentos, sendo imprescindível saber indagar, propor questões, encaminhar respostas e soluções para que se torne possível compreender as razões por trás dos acontecimentos. Capistrano enfatiza a necessidade de se conhecer a existência real, individualizada, de cada período histórico — os diferentes séculos da história do Brasil —, enxergando os fenômenos culturais e sociais como elementos integrantes de épocas e períodos distintos, que possuem sentido contextual e, portanto, relativo.

Se Capistrano busca a empiria e o esforço de totalização, podemos dizer que Paulo Prado apresenta um ensaio e um retrato dessa mesma totalidade. Deixando por vezes em um segundo plano as minúcias factuais decorrentes do apego documental típico da historiografia defendida por Capistrano, Prado retrata as principais características do período com pinceladas fortes, utilizando um idioma literário e artístico que ele mesmo denomina como impressionista.

69 PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil...*, op. cit., p. 182.

70 BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1996, p. 07.

71 CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo, T. A. Queiroz, 2002, p. 119.

Ao se aproximar de Capistrano, Paulo Prado certamente estava interessado no rigor do método. Toda sua trama argumentativa, inclusive, está fundamentada em ampla documentação: cronistas, viajantes, cartas de jesuítas e de colonos, relatórios oficiais, documentos da Inquisição e registros de historiadores. Essa documentação, no entanto, às vezes é referenciada em notas de rodapé, outras vezes é omitida e, em alguns casos, é simplesmente mencionada genericamente em frases como: “Disse um sociólogo americano”⁷², “segundo uma informação jesuítica”⁷³, “informam os cronistas castelhanos”⁷⁴. Além disso, ao transcrever trechos de leituras que o impressionam, Prado amolda-os em paráfrases com aspas para harmonizar com sua escrita ensaística⁷⁵.

Ainda assim, o diálogo com Capistrano é evidente nas referências bibliográficas presentes direta ou indiretamente na obra de Paulo Prado, o que inclui, não só o próprio Capistrano, mas também Southey, Varnhagen, Antonil, Fernão Cardim, Frei Vicente de Salvador, Heitor Furtado de Mendonça, entre muitos outros. Além das Atas da Câmara Municipal de São Paulo e de Santo André, do Arquivo do Estado, dos Anais da Biblioteca Nacional e de documentos provenientes das revistas do IHGSP e IHGB.

Sem a interlocução com Capistrano, Paulo Prado certamente não teria escrito a obra que escreveu e talvez enveredasse por outros caminhos ao “penetrar” a “selva escura da história do Brasil”. No entanto, ainda assim é difícil enxergá-lo como um historiador *à la* Capistrano. Se este, com seu “faro da verdade”, abre espaço para um novo campo na historiografia brasileira, Prado muitas vezes diverge de suas perspectivas teóricas e, principalmente, metodológicas.

SOBRE A AUTORA

THAÍS CHANG WALDMAN tem experiência na área do pensamento social brasileiro e da história intelectual e cultural, com ênfase nos diálogos que a antropologia estabelece com as artes, a literatura e a história, assim como com a construção de um imaginário social e urbano. É membro dos grupos de pesquisa/CNPq “ASA — artes, saberes e antropologia” (PPGAS/USP) e “Itinerários Intelectuais, Imagem e Sociedade” (CECH/UFS).
E-mail: tatawald@yahoo.com.br

72 PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil...*, *op. cit.*, p. 190.

73 *Idem*, p. 36.

74 *Idem*, p. 25.

75 Calil faz um cotejo dos originais manuscritos e datilografados de *Retrato do Brasil* com as provas da primeira edição e com as edições seguintes, e constata que as citações divergem consideravelmente de uma transcrição para outra. Cf. CALIL, Carlos A. (org.). *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. 9. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 7-31.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, C. *Capítulos de história colonial*. 7. ed. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Universidade de São Paulo, 1988.
- ABREU, C. *Ensaio e estudos: crítica e história*. 4. série. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- ABREU, C. Prefácio. In: MENDONÇA, H. F. *Primeira visitaçã do Santo Ofício às partes do Brasil pelo licenciado Heitor Furtado de Mendonça*. Denúncias da Bahia 1591-93. São Paulo, Paulo Prado, 1925.
- ABREU, C. Prefácio. In: MENDONÇA, H. F. *Primeira visitaçã do Santo Ofício às partes do Brasil pelo licenciado Heitor Furtado de Mendonça*. Confissões da Bahia (1591-92). São Paulo, Paulo Prado, 1922.
- AMED, F. *As cartas de Capistrano de Abreu: sociabilidade e vida literária na belle époque carioca*. São Paulo, Alameda, 2006.
- ANDRADE, O. Retoques ao *Retrato do Brasil*. *O Jornal*. 06 jan.1929.
- ARAÚJO, R. B. Ronda noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu. *Estudos Históricos*, vol. 1, n.1, p. 28-54, 1988.
- ARENDT, H. O conceito de história: antigo e moderno. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 69-126.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1996.
- BERRIEL, C. *Tietê, Tejo e Sena: a obra de Paulo Prado*. Campinas, Papirus, 2000.
- BLAJ, I. *A Trama das tensões*. São Paulo, Humanitas, 2002.
- BOTTMANN, D. G. *Padrões explicativos da historiografia brasileira*. Curitiba, Aos Quatro Ventos, 1999.
- CALIL, C. A. (org.). *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 9. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- CÂMARA, J. A. *Capistrano de Abreu: tentativa biobibliográfica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969. (Coleção Documentos Brasileiros, vol. 136)
- CANABRAVA, A. Apontamentos sobre Varnhagen e Capistrano. *Revista de História*, vol. 18, n. 88, p. 417-424, 1971.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo, T. A. Queiroz, 2002.
- CEZAR, T. Lição sobre a Escrita da História: historiografia e nação no Brasil do século XIX. *Diálogos*, vol. 8, n. 1, p. 11-29, 2004.
- COSTA, V. P. História Geral das Bandeiras Paulistas. In: MOTA, L. (org.) *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. 3. ed., São Paulo, SENAC, 2001, vol. 2, p. 97-121.
- DE LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo, UNESP, 1999.
- FERREIRA, A. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870- 1940)*. São Paulo, UNESP, 2002.
- GOMES, A. *História e historiadores*. Rio de Janeiro, FGV, 1996.
- GONTIJO, R. “Paulo amigo”: amizade, mecenato e ofício do historiador nas cartas de Capistrano de Abreu. In: GOMES, A. (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro, FGV, 2004, p.163-193.
- GUIMARÃES, M. Nação e civilização nos trópicos. *Estudos Históricos*, vol. 1, n. 1, p. 5-27, 1988.
- HARTOG, F. O tempo desorientado: Tempo e História. “Como escrever a história da França?”. *Anos 90*, n.7, p.7-28, jul., 1997.
- IGLESIAS, F. *Historiadores do Brasil: capítulos de historiografia brasileira*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Nova Fronteira/ UFMG, 2000.
- KOSSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto/PUC-RJ, 2006.

- LEVI, D. A *Família Prado*. São Paulo, Cultura 70, 1977.
- LOBATO, M. *Urupês*. 2. ed. São Paulo, Monteiro Lobato e Cia, 1923.
- MARINI, R. M. Origen y trayectoria de la sociología latinoamericana. In: _____. *América Latina, dependencia y globalización*. Bogotá, Siglo del Hombre/CLACSO, 2008, p. 235-45.
- NOVAIS, F. Preface. In: ABREU, C. *Chapters of Brazil's Colonial History*. New York, Oxford University Press, 1977, p. xvii-xxxiv.
- OLIVEIRA, M. *Crítica, método e escrita da história em João Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro, FGV, 2013.
- OTÁVIO FILHO, R. A vida de Capistrano de Abreu. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 221, out/dez, 1953.
- PASSIANNI, E. *Na trilha do Jeca*: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil. São Paulo, Edusc, 2003.
- PEREIRA, D. *Descobrimientos de Capistrano*: a história do Brasil “a grandes traços e largas malhas”. Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.
- PRADO, P. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo, Duprat- Mayença, 1928.
- PRADO, P. *Paulística*: história de São Paulo. São Paulo, Monteiro Lobato, 1925.
- PRADO, P. *Paulística*: história de São Paulo. 2. ed. Rio de Janeiro, Ariel, 1934.
- PRADO, P. Prefácio. In: COELHO, H. *Joaquim Nabuco*: esboço biográfico. São Paulo, Monteiro Lobato, 1922.
- PRADO, P. Uma carta de Anchieta. *Terra Roxa e Outras Terras*, ano 1, n. 1, p.1, 20 jan. 1926.
- REGO, J. L. Paulo Prado. *O Jornal*. 13 nov. 1943.
- ROCHA, G. Nação, tristeza e exotismo no Brasil da belle époque. *Varia História*, vol. 24, n. 24, p. 172-189, 2001.
- RODRIGUES, J. H. (org.) *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, vol. 2.
- RODRIGUES, J. H. Explicação. In: ABREU, C. *Capítulos de história colonial*. 7. ed. Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia/USP, 1988, p. 11-41.
- SCHWARCZ, L. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- VAINFAS, R. Texto introdutório. In: SANTIAGO, S. (org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2000, vol. 2, p. 3-23.
- WEHLING, A. Capistrano de Abreu: a fase cientificista. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 331, p. 43-91, 1976.

O sentido moderno da administração colonial: o caso do Regimento das Missões

[*The modern content of colonial administration in Brazil: the “Regimento” of 1686*

Pedro Rocha de Oliveira¹

RESUMO Através da análise dos Regimentos de 1548 e 1686, procuramos sublinhar e discutir o conteúdo histórico-social moderno do esforço colonial no Brasil. Identificamos a centralidade da preocupação com a criação de uma população de trabalhadores a partir dos indígenas e examinamos o caráter legal que tal problema assume para a administração metropolitana, mostrando como a especificidade da violência colonial diz respeito à expansão e sofisticação de instituições capitalistas típicas. • **PALAVRAS-CHAVE** Brasil colônia; Modernidade socioeconômica; Regimentos; Estado moderno; Administração Colonial. • **ABS-**

TRACT This paper analyses two important pieces of colonial legislation — the “Regimentos” of 1548 and 1686 — to emphasize the sociohistorical modern content of the colonial effort in Brazil. It is possible to identify a central effort in transforming indigenous peoples into a laborer population - whose legal aspect turns into an issue to metropolitan administration-, showing how the particularity of colonial violence regards the expansion and sophistication of typical capitalist institutions. • **KEYWORDS** Colonial Brazil; Social-economic Modernity; Brazil’s Regimentos; Modern State; Colonial Administration.

Recebido em 23 de abril de 2015

Aprovado em 16 de maio de 2015

OLIVEIRA, PEDRO ROCHA. *O sentido moderno da administração colonial: o caso do Regimento das Missões*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 203-221, ago. 2015.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p203-221>

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, Rio de Janeiro, Brasil)

Um dos referenciais inescapáveis do imaginário histórico-social na periferia do capitalismo é a sensação difusa, porém palpável, de uma precariedade socioeconômica atrelada à violência social intensa e constante. No Brasil, essa sensação é expressa tanto pela consciência popular — numa espécie de “pessimismo-de-fila-de-banco”, na afirmação comum de que “isso aqui não tem jeito não, meu filho” — quanto pelo discurso político que, desde sempre, representou nossa formação nacional em termos de uma experiência imperfeita e incompleta, a ser resolvida pela superação de um atraso civilizatório. Esse discurso de superação foi proferido, entre nós, em todos os tempos, por todas as correntes políticas possíveis: abolicionistas, militares golpistas, desenvolvimentistas bem-intencionados, comunistas, liberais convictos, moralistas probos, representantes do capital financeiro e do agronegócio, iluministas frustrados, populistas, políticos institucionais de todos os naipes. Essa aparentemente imortal sensação de precariedade recebe, ainda hoje, as atenções do jargão do “desenvolvimento”, onipresente na discussão das “políticas públicas”, além de marcar presença teimosa nas apreensões gerais da direita e da esquerda a respeito dos problemas correntes do Brasil.

A persistência do onipresente jargão do desenvolvimento, em conexão com a sensação de precariedade, subentende uma relação com um passado igualmente persistente: no caso, nosso passado colonial, marcado pelo extermínio populacional, ocupação militar, escravidão, dependência econômica, ausência de autonomia política. O trauma colonial é o complemento lógico do eterno milenarismo da nossa política — mas também inspirou muita teoria. Apreendido inicialmente pelo senso comum dos ilustrados, antenados com o cenário internacional e frustrados com a rusticidade de seu rincão de mundo², o passado colonial foi elaborado por uma sociologia — exemplificada por Sérgio Buarque de Holanda³ e Paulo Prado⁴ — que procurou dar voz ao perrengue permanente dos que vivem inseridos no lado especialmente desfavorável dessa sociedade altamente hierárquica, desrecalcando uma consciência social infeliz de caráter crítico e inspirando gerações de teóricos a encararem a sociedade brasileira como fundamentalmente problemática.

2 CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento*, ano I, n. I, p. XX, 1973, p. 12-13.

3 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

4 PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

Não demorou para que tal interpretação crítica do Brasil se tornasse sensível à importância de expressar aquele caráter problemático em termos do desenvolvimento do capitalismo — como na obra de Caio Prado Jr⁵ e, posteriormente, na de autores como Gorender⁶, Cardoso⁷, Novais⁸ e Alencastro⁹.

Mas, à luz da inserção constitutiva do Brasil colonial nos primórdios da economia capitalista global, o que dizer sobre o contraste entre as sociedades capitalistas periférica e metropolitana? A resposta do pensamento social brasileiro a essa questão nem sempre foi clara e, quando o foi, apresentou divergência. Por um lado, uma periferia precária — escravista, monopolista, institucionalmente imatura —, dentro de um capitalismo global organizado, foi percebida como uma espécie de anomalia. Exemplos dessa abordagem são Caio Prado Jr e F. H. Cardoso: no primeiro, aparece o alarme diante de um capitalismo nacional abortado incapaz de plantar as bases de formas sociais superiores; no segundo, os limites da adequação entre o capitalismo moderno e a escravidão arcaica. Por outro lado, temos o que, nos termos de Paulo Arantes, constitui a culminância de um “sentimento de dialética na experiência intelectual brasileira”¹⁰ que, partindo da apreensão crítica do nosso suposto *déficit* civilizatório, conseguiu, na altura da década de 1990, colocar em questão aquela apreensão original. Para essa perspectiva, no fim das contas, pensar o Brasil colonial como expressão do capitalismo global — de fato, como tendo começado a existir dentro da modernidade capitalista — torna necessário relativizar a “consciência do atraso”: afinal, a formação colonial seria um resultado da lógica da sociedade moderna, e não da ausência, falta, ou *déficit* de progresso moderno¹¹.

É nessa última linha que o presente trabalho se insere. Analisaremos documentos da formação social brasileira — especialmente, os Regimentos de 1548 e 1686 — que datam justamente da alvorada do capitalismo global. E veremos como os Regimentos dão eloquente testemunho da confluência entre administração social cuidadosa — donde, desenvolvimento social e institucional modernos — e a brutalidade socioeconômica característica da experiência colonial.

MODERNIDADE E ADMINISTRAÇÃO SOCIAL

Quando voltamos nossa atenção para a violência colonial que inaugurou nossa história, não encontramos, aí, em linhas gerais, processos sociais especialmente “periféricos”, ou essencialmente diferentes dos que foram desencadeados pelos países

5 PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo, Brasiliense, 2000.

6 GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo, Perseu Abramo, 2010.

7 CARDOSO, F. H. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

8 NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial*. São Paulo, Hucitec, 1986.

9 ALENCASTRO, Luiz. F. *O trato dos viventes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

10 ARANTES, Paulo. A fratura brasileira do mundo. In: _____. *Zero à esquerda*. São Paulo, Conrad, 2004.

11 C.f., também SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. In: _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 86-105.

centrais durante a conformação do capitalismo agrário-comercial e dos Estados modernos. Um dos aspectos fundamentais daquela violência, o uso da lei e da força para privatizar a terra — impedindo o acesso de populações inteiras aos meios elementares de se manterem vivas, obrigando-as a ingressar, de uma forma ou de outra, na sociedade da mercadoria, ou confrontando-as com extermínio, escravidão e encarceramento —, foi um procedimento que as sociedades europeias adotaram “internamente” para destruir os modos de vida pré-modernos endógenos e do qual, então, também lançou mão contra as populações nativas no Novo Mundo.

Na Inglaterra do final do século XVI, quando o capitalismo tomava seu primevo formato agrário-comercial, a centralização e burocratização da administração social¹² ocorreram em paralelo ao surgimento de elites cujo poder estava enraizado não mais exclusivamente nos privilégios ancestrais do sangue azul, mas na capacidade de produzir e acumular riquezas. Essas elites *econômicas* realizaram a paulatina introdução de relações mercantis no cerne da reprodução da vida, o que teve como resposta ondas sucessivas de rebelião popular. Estas, por sua vez, foram combatidas com o consequente desenvolvimento de instituições jurídicas, penais e militares, através das quais o trabalho assalariado foi imposto, introjetado e estabelecido como prática social típica para a reprodução material da vida. Quando, posteriormente, os agentes da colonização inglesa se defrontaram com a população indígena no Novo Mundo e a imensidão de terras “disponíveis” para a exploração econômica, os procedimentos acumulados domesticamente foram repetidos sistematicamente e com consciência de causa nos espaços coloniais¹³.

No caso específico do Brasil, o aparato institucional usado para repartir e ocupar o território das colônias portuguesas havia sido desenvolvido pela Coroa durante a longa guerra de “Reconquista” contra os mouros¹⁴. Assim, também aqui se tratava de aplicar técnicas de administração territorial e populacional que já haviam sido testadas e empregadas na conformação do Estado Absolutista português.

Quer dizer: nossa violência originária, a guerra de conquista e ocupação dos espaços coloniais, são aspectos da *administração social* enquanto tal, ou da abordagem tipicamente moderna de encarar populações e territórios de escala gigantesca como recursos a serem gerenciados para a produção de riqueza. Nesse bizarro sentido, a sociedade periférica foi palco do exercício de práticas socioeconômicas de vanguarda, na esteira do aguçamento dos instrumentos do Estado Moderno. É à modernidade europeia madura que se deve o caráter específico da brutalidade da colonização. Desse modo, ao ingressar no espaço da sociedade moderna, a periferia não foi uma exceção, mas parte da regra nova da sociedade moderna.

12 GRUMMIT, David. The establishment of the Tudor dynasty. In: TITTLER, Robert & JONES, Norman. *A companion to Tudor Britain*. Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 17ss.

13 LINEBAUGH, Peter & REDIKER, Marcus. *The many-headed hydra*. Boston, Beacon Press, 2000, p. 71ss.

14 JOHNSON JR., Harold B. The Donatary Captaincy in Perspective: Portuguese Backgrounds to the Settlement of Brazil. *The Hispanic American Historical Review*, vol. 52, n. 2, p. 203-214, 1972, p. 203-214.

GUERRA, ADMINISTRAÇÃO E NEGÓCIOS NO REGIMENTO DE 1548

O primeiro grande marco institucional da colonização portuguesa do Novo Mundo é o estabelecimento do Governo Geral no Brasil. O documento que instruiu e regulou esse estabelecimento data de 1548 e é usualmente conhecido como Regimento de Tomé de Souza¹⁵, em alusão ao primeiro oficial formalmente incumbido de promover a civilização moderna por estas bandas. A necessidade de um Governador Geral — alguém que pudesse “falar como o Rei” em terras coloniais — tornara-se evidente com o acúmulo de notícias sobre a destruição de engenhos de açúcar pelos esforços independentes ou coordenados de indígenas e franceses, nas primeiras décadas depois do descobrimento. Enquanto uma resposta administrativa a esses ataques, o Regimento traça o caminho para derrotar os inimigos e colocar os negócios para funcionar novamente: descreve, no mesmo fôlego, uma operação comercial e uma operação de guerra. Nas palavras de Sua Majestade, Dom João III, O Piedoso: “hei por meu serviço que na dita Bahia se faça [...] povoação e assento, e para isso vá uma armada com gente, artilharia, armas e munições e todo o mais que for necessário”¹⁶. As primeiras instruções do rei são descobrir onde está a vila da Bahia de Todos os Santos (!), arrancá-la da mão de eventuais populações hostis, reforçar a segurança local, e então dar serventia econômica para a terra, o que quer dizer: iniciar a produção de mercadorias, que é o que marca o empreendimento como rigorosamente capitalista.

O problema dos indígenas é tratado primeiro. Devem ser “castigados com muito vigor” os envolvidos nos ataques às fazendas, “destruindo-lhes suas aldeias e povoações, e matando e cativando aquela parte deles que vos parecer que abasta para seu castigo e exemplo de todos, e daí em diante, pedindo-vos paz, lha concedais, dando-lhes perdão”, com a condição de que reconheçam “sujeição e vassalagem, e com encargo de darem em cada ano alguns mantimentos para a gente da povoação” — além, é claro, de entregar seus líderes, os quais “mandareis, por justiça, enforcar nas aldeias donde eram principais”. Os Tupinambás devem ser, mesmo, “lançados fora dessa terra, para se poder povoar, assim dos Cristãos, como dos gentios da linhagem dos Tupiniquins, que dizem que é gente pacífica”¹⁷. Mas o morticínio deve ser exercido de modo ordeiro e deliberado, evitando consequências econômicas desfavoráveis. Deve-se estabelecer um monopólio da violência: sob pena de morte, ficam proibidas todas as expedições contra os indígenas que não sejam autorizadas pelo Governador Geral ou pelo Capitão. Há, assim, uma relação íntima, evidente e aberta entre formação institucional, lei e violência: essa última não brota da ausência daquelas, mas de seu exercício pleno.

Resolvidos os assuntos baianos, Tomé de Souza deveria visitar cada uma das demais capitânicas, garantindo “que a terra se assegure e fique pacífica e de maneira que ao diante se não alevantem mais” os índios¹⁸. O novo Governador Geral podia dar

15 REGIMENTO que levou Tomé de Souza governador do Brasil. Almerim, 17 de dezembro de 1548. In: ALVES FILHO, Ivan. *Brasil, 500 anos em documentos*. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.

16 *Idem*, p. 50.

17 *Idem*, p. 51.

18 *Idem*, p. 52ss.

sesmarias a quem quisesse — tratava-se mesmo de distribuir terras gratuitamente, em troca do pagamento de impostos à Ordem de Cristo — cuidando, não obstante, que não se tornassem mero instrumento de especulação. Ou seja, não deveria haver acumulação de terras para além da capacidade de dar-lhe aplicação produtiva racional e imediata: o termo técnico é “aproveitá-las”. A carta prescreve o estabelecimento de engenhos de açúcar onde for possível, mas regula que se localizem próximos às vilas, para o caso de precisarem de seu socorro, incutindo cálculos militares e administrativos na lógica de apropriação do espaço. Além disso, determina que sejam construídos, nos engenhos, fortalezas a serem compulsoriamente equipadas, sob pena de multa, com tais e tais armamentos, para que não se repita a destruição pelos indígenas que marcou as empreitadas da década anterior. A periodicidade do comércio com os indígenas “pacíficos” e os itens que lhes podem ser vendidos também são regulados, de modo a evitar que lhes sejam fornecidos instrumentos de possível uso guerreiro. Seguindo a vanguarda do pensamento econômico então vigente, exercita-se o planejamento econômico estatal monopolista através da prescrição do controle de todas as mercadorias embarcadas no Brasil. O problema do território é abordado de forma análoga: são proibidas as viagens por terra entre as capitânias, as viagens por mar ficam sujeitas à emissão de certidões pelos Capitães, as expedições no interior limitadas àquelas comissionadas diretamente pelos Capitães ou pelo Governador Geral, é estabelecido o controle sobre a fabricação de embarcações — e daí por diante.

O Regimento de 1548 é, assim, um documento que instrui sobre conquista territorial, assentamento, aprovisionamento, guerra punitiva, controle populacional, comércio e controle de preços, constituição da marinha, exploração. A abundância de regulamentos mostra que a jornada de reconquista e “apaziguamento” indígena é também de padronização jurídica: de fato, há instrução explícita para que disposições do Regimento sejam copiadas nos livros das Câmaras Municipais e que as doações formais de sesmarias sejam, em toda parte, reestabelecidas em seus termos. Por isso, ao tratar do Regimento, historiadores de velha cepa eram acometidos de patriotismo e saudavam o Regimento de Tomé de Souza como uma espécie de pré-constituição brasileira¹⁹. Mantendo em mente a história e a natureza do Estado Moderno e certa distância crítica diante das supostas vantagens do desenvolvimento institucional enquanto tal, podemos admitir que o documento é isso mesmo, sem prejuízo de suas demais funções.

Por outro lado, é importante atentar para os limites da formalização e do monopolismo. No mesmo gesto de controle territorial militar-administrativo, a Coroa procura assegurar sua própria atividade econômica — o monopólio sobre o pau-brasil — e a *atividade econômica em geral*²⁰. O Regimento pretende regular

19 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira: a época colonial*. Rio de Janeiro, Betrand Brasil, vol. I, t. I, 1985, p. 109.

20 A preocupação com o que a economia política clássica mais tarde pensaria como desenvolvimento econômico nacional já ocupava a vanguarda do pensamento europeu no século XVI-XVII, aparecendo, por exemplo, nas apreciações comparativas de Francis Bacon sobre a sociedade inglesa e a holandesa. C.f. BACON, Francis. An advertisement concerning a Holy War. In: _____. *The works of Francis Bacon, Baron of*

a existência de condições propícias para a distribuição de terras e instauração de engenhos. Ou seja: pretende assegurar que será possível, a produtores *anônimos e independentes* (agentes econômicos propriamente modernos), explorar comercialmente a terra para enriquecer a si mesmos e, *indiretamente*, à Coroa. Ela estabelece, através de seus esforços diretos, o ambiente propício para os negócios, mas só espera ter notícias indiretas deles, através dos impostos recolhidos.

A SOCIEDADE CIVIL POR DECRETO NO REGIMENTO DE 1686

Assim, o Regimento de Tomé de Souza é uma expressão concisa e eloquente da lógica da administração social moderna. Um elemento fundamental dessa lógica, entretanto, está ausente dele: o trabalho. Embora toque de leve no tema da escravização indígena e faça alusão à necessidade de povoamento, o documento não aborda com a devida seriedade o problema da mão de obra, sem cuja solução a produção sistemática de mercadorias não é possível. Sabemos como, no ápice da produção colonial de açúcar, tal solução tinha a forma do comércio transatlântico de escravos. Há toda uma rica discussão a respeito do caráter moderno ou arcaico da escravidão e sua relação com o capitalismo²¹. No que tange o presente trabalho, entretanto, focaremos na maneira como a Coroa procurou envolver o indígena na solução do problema da mão de obra, em especial através do Regimento de 1686²². A razão dessa escolha é que, como veremos, a excêntrica criatividade política e filosófica desse documento acaba abrangendo diversas dimensões da sociedade moderna, colocando todas elas sob a perspectiva do trabalho. Afinal, no interessante documento, redigido para o “Estado do Maranhão e Pará” e também conhecido como “Regimento das Missões”, a administração social moderna toma a forma extraordinariamente loquaz da tentativa de converter a população indígena em uma população de trabalhadores assalariados através de um misto de proteção legal e submissão compulsória.

No Regimento, o dispositivo social fundamental para esse esforço bizarramente monumental são as missões religiosas, aqui pensadas inteira e abertamente dentro da lógica da funcionalidade político-econômica²³, de tal modo que o Rei representa-as

Verulam, Viscount St. Albans, and Lord High Chancellor of England. In Ten Volumes. London: W. Baynes and Son, 1824, vol. III, p. 97.

21 Por exemplo, F. H. Cardoso (*op. cit.*) e Stuart Schwartz (Indian labour and New World plantations: European demands and Indian Responses in Northwestern Brazil. *The American Historical Review*, vol. 83, n. 1, p. 43-79, fev. 1978), em trabalhos independentes, mostram as conveniências e os limites da compatibilidade entre escravidão e empreendimento capitalista.

22 *REGIMENTO, e'leys sobre as missoens do Estado do Maranhão, e'Pará, e'sobre a liberdade dos Índios.* Lisboa, 1724. Disponível em: <<http://goo.gl/WHcVWT>> Acesso em 02/02/2015. Doravante, apenas *Regimento 1686*.

23 SANTOS, Fabricio L. Aldeamentos jesuítas e política colonial na Bahia, século XVIII. *Revista de História*, n. 156, p. 107-128, 2007, p. 109. Em discussão com Freyre e Prado Jr., Santos mostra, ainda, que as aldeias jesuítas não “segregaram” o índio — ao contrário, *integraram-nos*.

como “o principal objeto com que procuro estabelecer e aumentar meus domínios”²⁴. Não seria insensato supor que a coroa portuguesa tivesse ambição de repetir o que havia feito a espanhola: a conversão nominal e automática da população andina e mesoamericana em súditos de Castela através da apropriação do lugar dos imperadores Inca e Azteca. Evidentemente, a organização político-social dos indígenas brasileiros fornecia um obstáculo para isso²⁵, mas a inviabilidade de povoar mesmo uma parte ínfima do Brasil com a mirrada população portuguesa obrigava a coroa a tentar assim mesmo²⁶.

Tal objetivo megalômano era, entretanto, simples prolongamento de outro bem prosaico e de relevância imediata: o emprego do trabalho indígena no aproveitamento econômico do território colonial. A abordagem legal do Regimento das Missões projetava uma compatibilidade racional entre os dois objetivos, explicitamente casando o projeto civilizatório à acumulação de riquezas. Isso porque não entendia a riqueza como uma prerrogativa exclusiva da ação direta da Coroa ou dos seus prepostos — como ocorria nas formas sociais pré-modernas —, mas como a consequência benéfica do estabelecimento da atividade econômica em geral, ou de uma sociedade de agentes econômicos privados fundamentalmente autônomos. Em outras palavras: de uma civilização moderna que abraçaria, *enquanto agentes econômicos e através da atividade econômica*, índios, missionários e colonos. Vejamos como exatamente isso se daria.

CONTROLE POPULACIONAL, FUNCIONALIZAÇÃO ECONÔMICA, PROTEÇÃO LEGAL

Segundo projetado no Regimento de 1686, o cerne do esforço missionário era o deslocamento e a concentração populacional, ou a dissolução das organizações tribais em uma massa quantificável de trabalhadores. O processo de conversão religiosa só se completava realmente quando o índio era “descido”, ou seja, ia residir nas aglomerações missionárias semiurbanas, as “aldeias” ou “reduções”, onde seu modo de vida seminômade era destruído. Em meados do século XVIII, as margens do sertão do Maranhão estavam pontilhadas por mais de cinquenta dessas aldeias²⁷ e,

24 *Regimento de 1686*, p. 73.

25 Manuel da Nóbrega já tinha identificado o problema. C.f. NÓBREGA, Manuel da. *Diálogo sobre a conversão do gentio*. São Paulo, Metalibri, 2006, p. 2, II; e c.f., também, KIEMEN, Mathias C. The Indian policy of Portugal in America, with special reference to the old state of Maranhão, 1500-1755. *The Americas*, vol. 5, n. 2.; n. 4, p. 439-461, 1948, p. 136. Kiemen oferece um excelente resumo das idas e vindas da legislação indígena em 250 anos de história colonial, bem como uma útil coleção de transcrições de trechos importantes dessa legislação. Sua cândida simpatia pelos missionários também não deixa de ter valor documental.

26 C.f. SCHWARTZ, Stuart B., Indian labour and New World plantations: European demands and Indian Responses in Northwestern Brazil. *The American Historical Review*, vol. 83, n. 1, p. 43-79, fev. 1978.

27 *Regimento de 1686*, p. 74ss; KIEMEN, Mathias C., *op. cit.*, p. 163. Na legislação de 1663, parcialmente revogada em 1680, o governo temporal das reduções cabia, de fato, aos “principais” dos próprios índios. *Idem*, p. 164.

até o fim do século, haveria cerca de 50 mil índios aldeados na região²⁸. O Regimento de 1686 dispunha que, uma vez “reduzidos”, os índios entre 13 e 50 anos — idade “em que comodamente podem estar capazes de servir” — deveriam ser recenseados a cada dois anos, “para que os Governadores possam saber o número e a qualidade dos Índios de que se podem valer nas ocasiões em que podem ser necessários para o bem do Estado”²⁹. Assim, o censo tinha função dupla: inventariar, como se fossem coisas, o estoque de braços e, *ao mesmo tempo*, criar um vínculo de *obrigação política*.

É importante perceber a diferença entre essa absurda obrigação política formal e uma situação de simples submissão pela violência direta. O Regimento de 1686 pretende introduzir os índios numa ordem legal e, com isso, torná-los economicamente úteis — como cabe, aliás, a qualquer membro de uma sociedade civil moderna. Assim, deveriam ser “bastantes, tanto para a segurança do Estado, e defesa das Cidades, como para o trato, e serviço dos moradores, e entradas dos Sertões”³⁰. O que é importante observar é que essa perspectiva inteiramente instrumental sobre a população não era uma abordagem reservada a subcidadãos semisselvagens. A Coroa não falava dos colonos portugueses em termos muito distintos e tampouco os Estados Absolutistas dispensavam tratamento diferente à população comum da Europa³¹. E mais: comparativamente, talvez se pudesse dizer que a inclusão socioeconômica dos indígenas gozava de uma estapafúrdia vantagem, sob a forma da proteção jurídica do trabalho, que discutiremos abaixo.

Denominava-se “repartição” a alocação da população aldeada para o serviço da administração colonial, dos colonos e dos próprios missionários, que os podiam empregar “em seus Colégios, e residências”³². Quando os índios fossem empregados por colonos, isso deveria envolver o pagamento de salários fixados pelo Governador, Câmara e Prelados das ordens religiosas³³. Quando vendessem os produtos de seus próprios trabalhos, tais mercadorias teriam preços “justos” fixados pela Câmara municipal, confirmados pelo Governador, pelo Ouvidor geral e pelo Procurador da fazenda³⁴.

Para ser praticável no Maranhão e no Pará e compatível com a atividade econômica dessas regiões, o Regimento das Missões fixa o tempo da repartição — ou seja, o período do contrato de trabalho, o tempo em que o colono poderá dispor do trabalho do índio antes que ele tenha que voltar ao armazém de gente que é a aldeia missionária — de acordo com uma estimativa do tempo necessário para colher as chamadas “drogas do sertão”. A administração metropolitana também estabelece uma espécie de justiça do trabalho na figura de “Procuradores dos Índios”, cuja atividade deverá ser normalizada por um regimento a ser elaborado pelo “superior das Missões, com conselho dos Padres Missionários das aldeias”, e depois confirmado

28 *Idem*, p. 439.

29 *Regimento de 1686*, p. 7.

30 *Idem*, p. 6.

31 LINEBAUGH, Peter & REDIKER, Marcus. *op. cit.*, p. 15ss.

32 *Idem*, p. 8-9.

33 *Idem*, p. 7.

34 *Idem*, p. 6.

pelo rei³⁵. O papel socioeconômico desses procuradores era administrar uma justiça que, resguardando as disposições relativas ao emprego racional da força de trabalho indígena, procurava defender a produção de mercadorias ao defender os índios da exploração excessiva.

Ora, a organização social indígena estava marcada materialmente pela produção para o autoconsumo, suficiente para proporcionar a manutenção da vida com conforto e abundância através de uma forma de trabalho descontínua e intermitente³⁶. Assim, independentemente de como fosse retratada, a “redução” envolveria a violência gigantesca da transformação do modo de vida indígena — transformação, aliás, formalmente semelhante ao que vinha tendo lugar na Europa com a consolidação da sociedade produtora de mercadorias. As discussões dos missionários sobre a “educação” do indígena diziam respeito a “como viver uma vida cristã, o que incluía não apenas a moralidade europeia, mas também hábitos de trabalho”³⁷. Nesse sentido, evidentemente, o trabalho indígena, mesmo assalariado e protegido por lei era, rigorosamente, sempre trabalho forçado³⁸.

É preciso atentar para como o estabelecimento de um código de direito para o índio e o tratamento do índio como recurso econômico ocorrem em paralelo, de modo a registrar a especificidade — e o aspecto moderno — da violência colonial. O tom do Regimento é recorrentemente colorido por insinuações a respeito dos excessos e violências praticados pelos colonos contra os índios: a Coroa recebia relatórios regulares de maus tratos e mortes por exaustão³⁹. O direito entra em jogo, aí, para *impor limites ao apetite econômico potencialmente destruidor*, da mesma forma que, páginas depois, será mobilizado para penalizar a colheita do cravo selvagem — por questões ecológicas e para controlar a oferta — ou a prática de falsificar o peso dos rolos de algodão, empregados como dinheiro no Maranhão, a qual acarretava “grande prejuízo para o comércio, e descrédito daquele povo, e poder vir a ser a total ruína da conservação dele”⁴⁰. Há estreita relação entre imposição institucional de limites e projeção de eficiência econômica. O Regimento registra as consequências nefastas da desregulação quando insistentemente enumera o esvaziamento das aldeias e a hostilidade que os indígenas desenvolvem ao esforço missionário sempre que são o alvo da escravização ou da exploração *indiscriminada*. Ou seja: cabe discriminar a exploração para que ela seja exercida de forma regular, ininterrupta. Está em jogo a fórmula frequentemente empregada pelos monarcas portugueses: o objetivo da legislação é “o serviço de Deus, e meu e o bem comum dos meus Vassalos”. Tal bem comum não é outro que a prosperidade econômica, o bom funcionamento da produção anônima através da interferência mediadora⁴¹.

35 *Idem*, p. 3.

36 SCHWARTZ, Stuart B., *op. cit.*, p. 46.

37 *Idem*, p. 52

38 KIEMEN, Mathias C., *op. cit.*, p. 131.

39 *Idem*, p. 157.

40 *Regimento de 1686*, p. 28, 29, 31.

41 Sobre a reflexão teórica quinhentista a respeito da atividade econômica socialmente difundida e a relação

Visando, então, a eficiência econômica através da racionalização e limitação legal, e colocando nas mãos da administração colonial e dos missionários a função de criar e manter essa racionalização, o Regimento das Missões dispõe que se constitua uma comissão para supervisionar as repartições, da qual participarão o Governador e duas pessoas eleitas pela Câmara — ou seja, representantes dos empreendedores e comerciantes locais — com “assistência do superior das Missões e dos Párcos de ditas aldeias”⁴². Essa comissão expedirá as licenças necessárias para se entrar nas aldeias e contratar os índios — e fazer isso sem a devida licença passava a ser passível de penas tais como açoites, multas, prisão e exílio⁴³. É no mesmo espírito que o Regimento dispõe uma série de limitações ao trabalho feminino, visto serem as mulheres fundamentais para a manutenção da população das aldeias e para a multiplicação da mesma⁴⁴.

Em suma, trata-se de decretar a transformação dos índios em pessoas de direito de uma sociedade produtora de mercadorias. É importante entender que não há ironia nessa afirmação e, embora evidentemente a categoria do direito moderno pleno não seja inteiramente aplicável, ela está contida em forma embrionária no Regimento das Missões e documentos semelhantes. O reconhecimento e a proteção legal dos índios são simultâneos à sua transformação numa população mobilizada para a satisfação das necessidades econômicas de outrem. Isso é possível porque o direito converte as necessidades dos próprios índios — antes satisfeitas através da organização tribal autônoma do trabalho e da vida em geral — em necessidades econômicas e legais: salário, preço justo, apelação judicial etc. A instrumentalização econômica da população nativa é feita no mesmo gesto jurídico-administrativo que estende sobre ela o manto da humanidade iluminista, completo com o vocabulário contratualista dos filósofos⁴⁵: “se observarão inviolavelmente os pactos que com eles se fizerem por ser assim conforme à fé pública fundada no direito natural, civil e das gentes”⁴⁶. O espírito da racionalidade contratualista salta aos olhos, também, na

entre tal atividade e o governo monárquico, c.f. WOOD, Neal. *Foundations of political economy: the new moral philosophy of Sir Thomas Smith*. In: FIDELER, Paul A. & MAYER, Thomas F. (eds.). *Political thought and the Tudor commonwealth*. London, Routledge, 2005, esp. p. 162, a discussão sobre o emprego primeiro do conceito de “sociedade civil” no contexto do capitalismo mercantil.

42 *Regimento de 1686*, p. 10.

43 *Idem*, p. 3-4.

44 *Idem*, p. 11-12.

45 Tomando como referência o conceito amplo de iluminismo trabalhado, por exemplo, ISRAEL, Jonathan. *Radical enlightenment. Philosophy and the making of modernity 1650-1750*. Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 70-71.

46 *Regimento de 1686*, p. 13. O direito natural e iguarias filosóficas semelhantes também figuram na lei que Dom Sebastião fez publicar a 30 de junho de 1609, exemplo de uma das várias proibições à escravidão emitidas pela Coroa portuguesa: “declaro todos os gentios daquelas partes do Brasil por livres, conforme a Direito, e seu nascimento natural, assim os que já forem batizados, e reduzidos à nossa Santa Fé Católica, como os que ainda viverem como gentios [...] e não serão constringidos a serviço, nem a cousa alguma, contra sua livre vontade; e as pessoas, que deles se servirem nas suas fazendas, lhes pagarão seu trabalho, assim,

representação que a autoridade metropolitana faz do “descimento”: os missionários devem “persuadir aos Índios as conveniências que lhes resultarão, e os perigos de que ficam livres, reduzindo-se a viverem nas aldeias, com trato político e próprio dos homens racionais”⁴⁷. Quanto às diretrizes de governo dos índios, elas claramente visam, *através da temperança humanista, e não a despeito dela*, alcançar a finalidade econômica:

Um dos fundamentos principais e mais essencial para se deverem aumentarem e conservarem os Índios é serem tratados pelos Missionários com suavidade, prudência e arte, guardando-lhes infalivelmente as prerrogativas de seus postos, e a estimação que couber na sua pessoa, e procedendo no castigo das suas culpas com a suavidade e caridade que elas permitirem, para que o temor e o rigor os não obrigue a desamparar as ditas aldeias, e seja ocasião de não quererem vir outros para elas.⁴⁸

ESCRAVIZAÇÃO E LEGISLAÇÃO TOTAL

Ao lado do assalariamento e da produção para a venda, o Regimento de 1686 faz outra previsão legal de conversão do indígena em população economicamente funcional: a escravização por “resgate” e a “guerra justa”. O primeiro era a prática de atacar indígenas para “resgatar” prisioneiros de guerras intertribais, os quais, em certos casos — convenientemente generalizados pelos colonos —, terminavam consumidos em rituais de canibalismo. A ideia era que os sortudos resgatados tinham que pagar o preço de seu resgate através do trabalho escravo. A segunda era o combate definido como defensivo — a manutenção da integridade da operação econômica e do controle territorial colonial — que autorizava a conversão de eventuais prisioneiros em escravos.

É importante observar que não há exatamente contradição entre a proteção legal através de uma espécie de direito do trabalho e a escravização expressa: tratam-se de duas abordagens para o problema da criação de força de trabalho, cujo fundamento de ordem econômica é o mesmo. A retórica do Regimento é, novamente, digna de nota. Primeiro, faz menção à lei de 1º de abril de 1680 para o Estado do Maranhão, a qual proibia “todos os cativeiros dos tais Índios”, fosse por resgate ou guerra justa⁴⁹.

e da maneira, que são obrigados a pagar a todas as mais pessoas livres, de que se servem”. Apud. KIEMEN, Mathias C., *op. cit.*, p. 150.

47 *Idem*, p. 58

48 *Idem*, p. 71. Tal abordagem é consistente com as primeiras instruções dessa matéria de que se tem notícia escrita, o Regimento da Nau Bretoa, de 1511, no qual se ordena explicitamente que “a companhia da dita nau [...] não faça nenhum mal nem dano à gente da terra” (LIVRO da Nau Bretoa, 1511. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, m. 9, n. 2. In: ALVES FILHO, Ivan. *op. cit.*, p. 32). Evidentemente, o conceito de “fazer mal” era muito seletivo, visto que a expedição de Fernão de Loronha, de 1502, tivera licença específica para trazer escravos indígenas, além do pau-brasil (KIEMEN, Mathias C., *op. cit.*, p. 144).

49 *Regimento de 1686*, p. 20.

Entretanto, oito anos depois, El Rei considera que tal lei teria feito mais mal do que bem: sendo o resgate e a guerra justa proibidos, os conflitos com os índios e entre os índios terminam todos em morte, execução e devoramento — desperdício que precisa ser sanado. Para tanto, são reestabelecidas cláusulas de uma lei de 1655: o resgate é autorizado para índios que “se acharem cativos em guerra de outros Índios, ou sejam presos a corda para os comerem, ou cativos para os venderem, a quaisquer nações”⁵⁰. Tal autorização para o resgate é, ademais, completada por uma subvenção: a Coroa destina recursos específicos a serem entregues aos missionários para custear a realização das expedições (“entradas”) e a troca dos índios cativos por mercadorias. Os índios resgatados devem ser racionalmente enviados “às Câmaras das ditas Cidades, que os repartirão com igualdade aos que mais necessidade deles tiverem, por razão de suas fazendas, granjearias e lavouras”⁵¹. Os custos do resgate devem ser ressarcidos pelos colonos, tornando possível financiar novas expedições.

Além da criação do fundo, a coroa também empresta auxílio indireto às “entradas”, na medida em que o Regimento coloca as autoridades locais a serviço dos missionários por elas responsáveis⁵². A lei dispõe, ainda, que o Governador mantenha um cadastro de todos os índios resgatados a ser enviado a Lisboa uma vez por ano. Na reafirmação da permissão de resgate numa lei de 1700, os termos modernos do raciocínio chamam ainda mais a atenção: trata-se de aumentar o número de índios trabalhadores de modo a resolver a “grande miséria em que os moradores desse Estado se acham com a falta de escravos pela grande mortandade que deles se tem experimentado de anos a esta parte”. Apelando ao princípio do equilíbrio econômico através de forças políticas contrárias — o qual discutiremos com maior detalhe na seção seguinte —, a coroa condiciona tal permissão ao “arbítrio da Junta das Missões, assentando-se nela o tempo de se fazerem” as entradas, observando que a “observância da dita Lei” visa justamente impedir o “excesso”⁵³.

Já a escravidão pelas infames guerras justas é tratada em termos de “cativeiros por ocasião das guerras dos meus Vassalos para com os Índios, e destes para com os meus Vassalos”⁵⁴. Sempre que índios “infiéis” — termo enfatizado por repetição que indica, tecnicamente, os que não são súditos do Rei — resistam com violência aos esforços missionários, ou procurem “invadir as terras de meus domínios, [...] ajuntando gente para este efeito”, podem ser considerados alvos legítimos para o cativo, mas apenas pelo tempo que durarem as hostilidades.

É essencial notar que o caráter de “justiça” da guerra “justa” não fica no plano retórico da mera retribuição de violência com violência: “a ofensiva se justificará legalissimamente primeiro e antes de se fazer a guerra”. El Rei dispõe toda uma burocracia para “constar da legalidade [...] com toda aquela certeza que é necessária e conveniente para a justiça”, determinando que o Governador, o Capitão Geral e o

50 *Idem*, p. 21.

51 *Idem*, p. 23.

52 *Idem*, p. 13.

53 *Idem*, p. 40.

54 *Idem*, p. 24.

chefe dos Missionários lavrem certidões a serem analisadas pelo Ouvidor Geral, atestando a justeza de cada ação armada contra os índios. Relatórios anuais destas guerras também deverão ser enviados a Lisboa⁵⁵.

Para a definição da categoria do “índio infiel”, comparecem certas sutilezas do pensamento político moderno. Além de se tratarem de “tapuias bravos que andam nus”, esses infelizes “não reconhecem Rei, nem Governador, não vivem com modo e forma de República, atropelam as leis da natureza, não fazem diferença de mãe a filha para satisfação da sua lascívia, comem-se uns aos outros, sendo esta gula a causa injustíssima das suas guerras, e ainda fora delas os exercita afrecharem os meninos e inocentes.”⁵⁶ Essas gentes, o Rei é “servido que se possam obrigar por força e medo a que desçam do Sertão para as aldeias, se o não quiserem fazer por vontade”⁵⁷.

Trata-se, assim, de criar um regime jurídico dúplice para o índio: de um lado, assalariado; do outro, “escravo”⁵⁸ — termo que a lei emprega sem dedos. Esse regime dúplice significa que *o manto da legislação está estendido, potencialmente, sobre toda a população da colônia portuguesa*, tanto os índios atingidos pela transformação moderna da vida nas aldeias jesuítas, quanto os que se recusam a sofrer tal transformação. Com isso, a mobilização forçada de toda a população nativa para o trabalho recebe forma oficial/institucional, o que envolve limitações programáticas ao uso do recurso econômico importantíssimo que é a população. O primeiro aspecto de tal regime jurídico chama atenção pelo bizarro estabelecimento e proteção do direito do indígena “reduzido”: procuradores, salário mínimo, preço justo etc. Já o segundo, pela oficialização do procedimento bárbaro da escravidão do “infiel” em *bizarra, porém coerente* contiguidade às demarcações protetoras feitas anteriormente. É notável, também, a dádiva do subsídio “público” para o empreendimento de fim privado das entradas. Tal dádiva, de fato, incluía contribuições do Rei para a “alimentação” dos missionários com recursos da Coroa⁵⁹, como dá testemunho uma carta anexa ao Regimento, bem como a mobilização das instituições coloniais, conforme vimos.

No fim das contas, o que é preciso entender é que a coroa não se opõe à escravização dos índios e, tampouco, à “liberdade” dos índios: se opõe à falta de lei, ao descontrole e à supostamente resultante ineficiência econômica em geral — a coroa se opõe à precariedade colonial pré-moderna e dispõe seu saneamento. Não há contradição ou legalismo quando, páginas adiante em lei anexa, Sua Majestade ordena que se libertem os muitos índios escravizados ilegalmente no sertão do Maranhão para

55 *Idem*, p. 25ss.

56 *Idem*, p. 59. A discussão da guerra justa e santa nesses termos era muito popular nos círculos renascentistas em que transitavam os esclarecidos capachos e apoletas do recém-consolidado absolutismo. C.f. BACON, Francis. An advertisement..., *op. cit.*, p. 472-491.

57 *Regimento de 1686*, p. 59. A primeira lei portuguesa versando sobre a escravização indígena, publicada pelo Rei Sebastião em 1570, previa a questão da guerra justa em termos quase idênticos. C.f. *Leys e provisões que el Rey dom Sebastião, nosso Senhor, fez depois que começou à governar*. Lisboa, 1570, p. 154 ff. *Apud*. KIEMEN, Mathias C. *op. cit.*, p. 147.

58 *Regimento de 1686*, p. 23.

59 *Idem*, p. 54.

que sejam repartidos pelas aldeias missionárias⁶⁰. Trata-se de manter, à distância e por decreto, um móvel equilíbrio econômico e político, conforme pede a lógica dos bons negócios.

ASPECTO MODERNO DA ECONOMIA E DA POLÍTICA DO GOVERNO PELOS PADRES

O papel político-econômico peculiar da Igreja projetado pela administração metropolitana exige que insistamos na conexão direta entre a conversão religiosa e a utilidade econômica. É preciso tomar a sério o pragmatismo descarado expresso nas inúmeras afirmativas do rei de que é o seu “principal intento nos domínios de todas as minhas Conquistas, a conservação delas, pelo aumento da Fé e liberdade dos Índios”⁶¹. Como vimos, a conversão envolvia a redução: não se tratava apenas de povoar, com o Evangelho, corações e mentes de índios, mas destruir sua forma de vida, criando uma nova, afeita à operação econômica moderna. Assim, as mui católicas preocupações do rei não são conversa fiada, mas cálculo sincero explícito. O fundamento racional desse cálculo já havia sido expresso pelo próprio Manuel da Nóbrega, pioneiro na prática e teoria da catequese: no seu *Diálogo sobre a conversão do gentio*, de 1557, o mais razoável de todos os personagens é o padre ferreiro que fabrica as quinquilharias com as quais os “selvagens” seriam abordados. Pautado nessa função, ele reconhece os índios enquanto “o próximo” em bases inteiramente materialistas e é capaz de recomendações pragmáticas e funcionais para sua conversão⁶².

No que diz respeito à “liberdade dos índios” — que, aliás, figura no título mesmo do Regimento —, sua associação com a operação das missões não envolve alguma remissão espiritualista ao reino dos céus, mas tem conteúdo prosaico: resume-se à sua inserção num mercado de trabalho institucionalmente tutelado. Tal *concepção econômica de liberdade* também aparece na configuração social subjacente à atribuição, aos missionários, do papel de administradores da mão de obra indígena: como veremos, trata-se da projeção de uma sociedade de atores econômicos em disputa, segundo a mesma racionalidade que, no século seguinte, será expressa pelo liberalismo clássico.

Uma das primeiras disposições do Regimento reza que “os Padres da Companhia terão o governo, não só espiritual, que antes tinham, mas o político, e temporal das aldeias de sua administração [...] com declaração, que neste governo observarão as minhas Leis, e Ordens”⁶³. Ao atribuir autoridade administrativa a representantes da Santa Madre Igreja, a metrópole não apenas cede aos interesses dessa importantíssima força política, reafirmando a relação historicamente próxima entre ela e a Coroa portuguesa, mas também mobiliza essa força no interesse da eficiência da operação econômica. A autonomia e poder dos missionários, no Regimento de 1686,

60 *Idem*, p. 36.

61 *Idem*, p. 20.

62 NÓBREGA, Manuel da., *op. cit.*, p. 5.

63 *Idem*, p. 2.

estão baseados num monopólio legal sobre o importantíssimo recurso que é a mão de obra: são eles que administram os armazéns de pessoas; são eles que fiscalizam, nas aldeias, as licenças expedidas pelos governadores; são eles que não apenas caçam os índios e destroem-nos enquanto nômades indispostos para o trabalho da produção de mercadorias, recriando-os como potenciais assalariados, mas também liberam-nos ou não no momento da contratação.

Assim, a atribuição do “governo político e temporal das aldeias” a oficiais da Igreja cria, no espaço da colônia, uma força político-econômica contrária à dos agentes econômicos principais, os fazendeiros e mercadores de especiarias, interessados em dispor dos índios sem restrições. Ou seja: trata-se, concretamente, de *um gesto monárquico de estímulo à disputa econômica*, o que adiciona requintes de sofisticação ao caráter moderno da administração colonial portuguesa. O conflito entre os dois grupos — agentes econômicos eclesiásticos e não-eclesiásticos — e a batalha pelo “governo político” das aldeias, ficou registrada em atos da burocracia judiciária⁶⁴, nas diversas ordens escritas através das quais o rei suspende ou reitera suas ordens⁶⁵, bem como nas mudanças anteriores e futuras na legislação indígena. Organizados em torno das Câmaras Municipais, os agentes econômicos não-eclesiásticos tiveram como pontos altos de sua beligerante organização política no Maranhão a expulsão dos Jesuítas por multidões de colonos enraivecidos em 1661 e 1684. E Antônio Vieira, em 1655, deixou expresso, numa carta ao Rei João, o resultado do jogo de forças criado pela política real: “Temos contra nós o povo, as religiões, os donatários das Capitanias mores, e igualmente todos os que nesse Reino e neste Estado são interessados no sangue e no suor dos Índios cuja menoridade só nós defendemos”⁶⁶.

Ao atribuir poderes administrativos aos missionários, a Coroa pretendeu criar uma força político-econômica capaz de antagonizar os atores econômicos que tendiam a depredar, desimpedidos, a população indígena. O resultado, não obstante, foi a depredação. Afora o caráter intrinsecamente violento da conversão do modo de vida indígena, havia o problema de execução das disposições legais: em todos os aspectos da administração colonial projetados nos regimentos e documentos afins, a função de proteger os índios dos “excessos” através do controle populacional nas aldeias esteve sujeita às contingências e arbitrariedades inevitáveis em qualquer operação administrativa ocorrendo em território distante do centro administrativo. A estrutura eclesiástica, agindo na margem da “vontade do rei”, usou em benefício próprio seu controle sobre a população indígena, tanto empregando-a para trabalhar nas terras privadas de membros das ordens religiosas, quanto mobilizando-a militarmente para defender os interesses mais diversos. Há, até, vários exemplos de situações em que tal organização militar foi empregada para resistir e combater o apresamento de índios, mesmo quando tal apresamento estava dentro da lei. Não

64 Em um anexo ao *Regimento de 1686* (p. 57), datando de 1721, encontramos um oficial municipal preso a ferros o procurador do Maranhão ao tentar “fazer um requerimento sobre a inobservância das leis, passadas a favor dos índios”. (verificar oração, está sem sentido)

65 *Idem*, p. 56ss.

66 *Apud*. KIEMEN, Mathias C., *op. cit.*, p. 163. É claro, a ambição do nobre Padre Vieira era defender essa menoridade promovendo o tráfico de escravos africanos.

foi raro, de fato, que missionários levassem a proteção dos índios mais a sério do que seria conveniente para o bom andamento do esforço colonial, às vezes organizando verdadeiros exércitos de combate a escravizadores⁶⁷. A possibilidade material disso estava em que boa parte das forças militares, tanto de agentes econômicos independentes, quanto da administração colonial, era formada por “corpos de arqueiros” indígenas, o que significava que o poder administrativo dos missionários tinha, ainda por cima, significativa expressão bélica.

Por outro lado, as aldeias missionárias constituíam alvos privilegiados do apresamento ilegal de índios: tratavam-se de populações concentradas, muitas vezes já disciplinadas para o trabalho, que fizeram a fortuna de muitos bandeirantes. Em São Paulo, onde o apresamento de índios foi a principal atividade econômica orientada para o mercado durante a primeira metade do século XVII, o conflito com os missionários foi, ele mesmo, um modo de vida.

No fim das contas, como sabemos, a despeito do jogo político e das estratégias econômicas visando evitar o “excesso”, o tratamento do índio como recurso econômico se deu, sobretudo, numa lógica extrativista. O alto índice de mortalidade dos economicamente assimilados, decorrente dos horrores intrínsecos ao trabalho, da alteração radical do modo de vida e do contato com doenças europeias, implicava um regime de depredação, o qual teve expressão na genocida expansão territorial do século XVII e início do XVIII. Na medida em que os povos nativos eram exterminados ou retiravam-se para cada vez mais longe dos centros econômicos, as bandeiras de apresamento iam cuidando de aumentar o Brasil ao longo dos seus caminhos mato a dentro ou rio acima, dando proporção verdadeiramente continental à brutalidade do empreendimento colonial.

De qualquer forma, a leitura atenta dos Regimentos de 1548 e 1686 nos mostra que, desde o ponto de vista do ideário administrativo, a Coroa portuguesa estava bastante afinada com os imperativos do capitalismo comercial, de tal modo que aquela brutalidade teve, rigorosamente, não apenas uma hedionda razão de ser, mas tutela legal específica. No que diz respeito, por outro lado, à precariedade do exercício mesmo da administração social na colônia, usualmente atribuídas à vastidão do território, à distância entre a colônia e a metrópole, às instituições primitivas etc., não parece razoável, tampouco, colocá-la na conta de uma modernidade irrealizada: não seria essa, antes, a forma própria de relação entre o planejamento estatal moderno — tão mais distante e concentrado quanto mais sofisticado — e a materialidade da vida com seus ritmos espontâneos? A atenção a essa perspectiva pode oferecer *insights* importantes a respeito da natureza mesma da modernização capitalista.

Ademais, a percepção do esforço colonizador em termos modernos pode ter consequências para o discurso do atraso civilizatório e do desenvolvimento ainda hoje vigente. A administração social na alvorada do Estado Moderno, seja nas colônias ou nas metrópoles, com sua combinação bizarra de expansão institucional e violência explícita, sua atuação focalizada e episódica, sua rústica

67 C.f. o curioso banditismo missionário de que dá conta, brevemente, WHITEHEAD, Neil L. Indigenous slavery in South America. In: ELTIS, David & ENGERMAN, Stanley L. (eds.). *Cambridge History of World Slavery*. New York, Cambridge University Press, vol. 3, 2011, p. 259ss.

mobilização territorial e populacional, tem uma incômoda afinidade histórica com a maneira como as sociedades contemporâneas se deixam governar por regimes de emergência e de exceção, numa resposta militarizada e continuamente frenética para crises ambientais, políticas, humanitárias, sociais, econômicas etc. É como se, na experiência de crise do capitalismo avançado, a modernidade mostrasse os dentes da acumulação primitiva. Se a catastrófica desigualdade socioeconômica e precariedade institucional brasileira são, enfaticamente, resultado de um processo ininterrupto de modernização, nossa história depõe contra a própria modernização. É preciso levar a sério a “elasticidade com que a civilização burguesa se acomoda à barbárie”⁶⁸ contínua e concluir que a formação social brasileira, ao contrário de um processo histórico desastrado, deve ser pensada em termos de uma modernização consumada — ou abortada, tanto faz⁶⁹.

SOBRE O AUTOR

PEDRO ROCHA DE OLIVEIRA professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) Qualificação profissional: Doutor em filosofia pela PUC-Rio. Co-autor do livro *Até o último homem. Visões cariocas da administração social armada* (Boitempo, 2013).
E-mail: oliveira.rocha.pedro@gmail.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRO, L. F. *O trato dos viventes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- ARANTES, Paulo. A fratura brasileira do mundo. In: _____. *Zero à esquerda*. São Paulo, Conrad, 2004.
- _____. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- BACON, Francis. An advertisement concerning a Holy War. In: _____. *The works of Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount St. Albans, and Lord High Chancellor of England. In Ten Volumes*. London: W. Baynes and Son, 1824, vol. III.
- _____. *Essays*. Prometheus Books: New York, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento*, ano I, n. 1, 1973.
- CARDOSO, Fernando H. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo, Perseu Abramo, 2010.
- GRUMMIT, David. The establishment of the Tudor dynasty. In: TITTLER, Robert & JONES, Norman. *A companion to Tudor Britain*. Oxford, Blackwell Publishing, 2004. Disponível em <DOI: 10.1002/9780470997109.ch2>

68 SCHWARZ, Roberto. A nota específica. In: _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 153.

69 Na formulação de ARANTES, Paulo. A fratura brasileira..., *op. cit.*, p. 66.

- HILL, Christopher. *Intellectual origins of the English Revolution*. Oxford, Clarendon Press, 1980.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira: a época colonial*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, vol. 1, t. 1, 1985.
- _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- ISRAEL, Jonathan. *Radical enlightenment. Philosophy and the making of modernity 1650-1750*. Oxford, Oxford University Press, 2002.
- JOHNSON JR., Harold. B. The Donatary Captaincy in Perspective: Portuguese Backgrounds to the Settlement of Brazil. *The Hispanic American Historical Review*, vol. 52, n. 2, p. 203-214, 1972.
- KIEMEN, Mathias C. The Indian policy of Portugal in America, with special reference to the old state of Maranhão, 1500-1755. *The Americas*, vol. 5, n. 2.; n. 4, p. 439-461, 1948.
- LINEBAUGH, Peter & REDIKER, Marcus. *The many-headed hydra*. Boston, Beacon Press, 2000.
- LIVRO da Nau Bretoa, 1511. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, m. 9, n. 2. In: ALVES FILHO, Ivan. *Brasil, 500 anos em documentos*. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.
- NÓBREGA, Manuel da. *Diálogo sobre a conversão do gentio*. São Paulo, Metalibri, 2006.
- NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial*. São Paulo, Hucitec, 1986.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- REGIMENTO que levou Tomé de Souza governador do Brasil. Almerim, 17 de dezembro de 1548. In: ALVES FILHO, Ivan. *Brasil, 500 anos em documentos*. Rio de Janeiro, Mauad, 1999.
- REGIMENTO, *e'leys sobre as missoens do Estado do Maranhão, e' Pará, e' sobre a liberdade dos Índios*. Lisboa, 1724. Disponível em: <<http://goo.gl/WHcVWT>> Acesso em xx/xx/xxxx.
- SANTOS, Fabricio. L. Aldeamentos jesuítas e política colonial na Bahia, século XVIII. *Revista de História*, n. 156, p. 107-128, 2007. Disponível em <DOI:10.11606/issn.2316-9141.voi156p107-128 >
- SCHWARTZ, Stuart B. Indian labour and New World plantations: European demands and Indian Responses in Northwestern Brazil. *The American Historical Review*, vol. 83, n. 1, p. 43-79, fev. 1978. Disponível em <DOI:10.2307/1865902>
- SCHWARZ, Roberto. A nota específica. In: _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. Um seminário de Marx. In: _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- WHITEHEAD, Neil L. Indigenous slavery in South America. In: ELTIS, David & ENGERMAN, Stanley L. (eds.). *Cambridge History of World Slavery*. New York, Cambridge University Press, vol. 3, 2011. Disponível em <DOI:10.1017/chol9780521840682.012 >
- WOOD, Neal. Foundations of political economy: the new moral philosophy of Sir Thomas Smith. In: FIDELER, Paul A. & MAYER, Thomas. F. (eds.). *Political thought and the Tudor commonwealth*. London, Routledge, 2005. Disponível em <DOI:10.4324/9780203167700>

RESENHAS • BOOK REVIEWS

...a primeira parte do livro, o autor discute a importância da linguagem na construção da identidade cultural. Segundo ele, a linguagem não é apenas um instrumento de comunicação, mas também um meio pelo qual os indivíduos se relacionam e se definem. Essa perspectiva é fundamental para entender a complexidade da cultura e a influência da linguagem nesse processo.

...a segunda parte do livro, o autor aborda a questão da globalização e o impacto dela na diversidade cultural. Ele argumenta que a globalização, ao promover a homogeneização cultural, ameaça a riqueza das tradições locais e a diversidade da humanidade. No entanto, também reconhece que a globalização pode ser uma força para a preservação e o fortalecimento das culturas locais, desde que haja um equilíbrio adequado.

...a terceira parte do livro, o autor discute a importância da educação na formação da identidade cultural. Ele defende que a educação deve ser um espaço onde as crianças possam aprender a valorizar sua própria cultura e ao mesmo tempo respeitar as diferenças culturais dos outros. Isso é essencial para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva.

...a quarta parte do livro, o autor discute a importância da literatura na construção da identidade cultural. Ele afirma que a literatura é um dos meios mais poderosos para explorar e expressar a identidade cultural de um povo. Através da literatura, os indivíduos podem refletir sobre suas experiências, valores e tradições, contribuindo para a formação de uma consciência coletiva.

...a quinta parte do livro, o autor discute a importância da música na construção da identidade cultural. Ele afirma que a música é uma linguagem universal que transcende as barreiras linguísticas e culturais. Através da música, os indivíduos podem expressar suas emoções, valores e tradições, contribuindo para a formação de uma identidade cultural compartilhada.

...a sexta parte do livro, o autor discute a importância da dança na construção da identidade cultural. Ele afirma que a dança é uma linguagem corporal que transmite valores, tradições e emoções. Através da dança, os indivíduos podem expressar sua identidade cultural e fortalecer os laços comunitários.

...a sétima parte do livro, o autor discute a importância da culinária na construção da identidade cultural. Ele afirma que a culinária é uma das formas mais tangíveis de expressão da identidade cultural. Através da culinária, os indivíduos podem transmitir seus valores, tradições e emoções, contribuindo para a formação de uma identidade cultural compartilhada.

...a oitava parte do livro, o autor discute a importância da arte na construção da identidade cultural. Ele afirma que a arte é uma linguagem visual que transmite valores, tradições e emoções. Através da arte, os indivíduos podem expressar sua identidade cultural e fortalecer os laços comunitários.

...a nona parte do livro, o autor discute a importância da arquitetura na construção da identidade cultural. Ele afirma que a arquitetura é uma linguagem espacial que transmite valores, tradições e emoções. Através da arquitetura, os indivíduos podem expressar sua identidade cultural e fortalecer os laços comunitários.

...a décima parte do livro, o autor discute a importância da moda na construção da identidade cultural. Ele afirma que a moda é uma linguagem visual que transmite valores, tradições e emoções. Através da moda, os indivíduos podem expressar sua identidade cultural e fortalecer os laços comunitários.

...a undécima parte do livro, o autor discute a importância da música na construção da identidade cultural. Ele afirma que a música é uma linguagem universal que transcende as barreiras linguísticas e culturais. Através da música, os indivíduos podem expressar suas emoções, valores e tradições, contribuindo para a formação de uma identidade cultural compartilhada.

...a doze e última parte do livro, o autor discute a importância da dança na construção da identidade cultural. Ele afirma que a dança é uma linguagem corporal que transmite valores, tradições e emoções. Através da dança, os indivíduos podem expressar sua identidade cultural e fortalecer os laços comunitários.



Todos entoam: o cancionista e seus parceiros

Cláudia Neiva de Matos¹

[TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. 2. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2014, 421 p.

Com esta segunda edição, aumentada e atualizada, de *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*, Luiz Tatit avança no seu já longo caminho de análise e teorização da canção popular brasileira. Com seis novos ensaios acrescentados aos dezesseis da primeira edição, a coletânea oferece ademais uma boa visão de conjunto do percurso intelectual do autor, abrangendo desde “Vocação e perplexidade dos cancionistas”, de 1983 (no qual é lançado o termo de duradouro êxito teórico que passou a ser uma marca registrada de Tatit), até o recente e inédito “Afinação do sentido no progresso semiótico”. No eixo temático, está sempre a canção, observada não só com as lentes da semiótica e outros saberes acadêmicos, mas também com a sagacidade advinda de uma intensa experiência pessoal nos meios criativos da nossa música popular. Além de compositor e intérprete original e frutuoso, Tatit foi desde sempre um ouvinte sensível e um observador atento dos cenários e transformações dessa música. Nos seus livros e artigos, o empenho analítico articulou-se progressivamente com a visada histórica — uma história da qual ele participou, exercendo verdadeira militância intelectual, investindo com entusiasmo em projetos de colaboração acadêmica e artística. Daí a riqueza de perspectivas que resulta em textos diferenciados pela menor ou maior especificidade técnica da abordagem e do discurso, mas sempre altamente instrutivos.

Muitos de nós, estudiosos da canção popular ou simplesmente aficionados dos seus encantos, estamos acostumados a recorrer às lições e sugestões desse professor do Departamento de Linguística da USP, que ajudou a formar um numeroso contingente de orientandos e ex-alunos. Pode-se ver aí um caso, incomum no nosso mundo acadêmico, de efetiva “escola” teórica, com

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói, RJ, Brasil). Pesquisadora de poéticas da palavra cantada. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, nível 2. Este trabalho foi elaborado com apoio de bolsa de pesquisa do CNPq. E-mail: matosclaudia@terra.com.br

características e conquistas originais. Ela contribui para dar corpo e consistência a uma necessária ciência da canção popular, esta que o autor considera a “grande experiência estética [do Brasil], sentida em todas as classes sociais, em todos os níveis de escolaridade e em todas as faixas etárias” (p. 99).

O instrumental privilegiado para investigar os processos da linguagem cancional é, para ele, o da semiótica, cuja defesa e promoção abertamente assume. Declara sua confiança nas pacientes elaborações de mestres como Greimas e Zilberberg; e sua indignação com a pouca atenção reservada à semiótica pelo pensamento ilustrado: “Não me conformo com o fato de a semiótica oferecer tantos recursos para a compreensão do sentido e, ao mesmo tempo, não fazer sentido para a maioria esmagadora dos pensadores e intelectuais do mundo inteiro” (p. 103).

Embora plenamente comprometido com seu campo disciplinar, o autor não se deixa confinar no círculo restrito dos iniciados nos conceitos e operações, por vezes obscuros, da semiótica. Grande parte de sua obra publicada, como a exposição teórica e as análises d’*O cancionista: composições de canções no Brasil*, ou a história da canção popular brasileira n’*O século da canção*, são acessíveis a um público amplo. E suas ideias repercutem num terreno muito vasto da atividade acadêmica, entre pesquisadores e pós-graduandos de diversas áreas que, ao se debruçarem sobre a canção popular brasileira — um tema de extraordinária expansão nas últimas décadas em teses e dissertações —, encontram nelas um suporte seguro.

Hoje em dia, Tatit é largamente reconhecido como responsável pela primeira teoria da canção formulada entre nós. Essa proeza tem história, que ele conta com naturalidade, discreta modéstia e traços de humor. Conta-nos, por exemplo, que tudo partiu de uma ideia provocada pela audição do samba “Minha nega na janela”, de Doca e Germano Mathias, cantado por Gilberto Gil. O episódio é recordado como “algo que preservava o requisito básico de uma boa descoberta — a obviedade: *as melodias das canções não tinham origem propriamente musical mas sim entoativa*” (p. 33). Estava lançada a pedra fundamental da teoria de Tatit: a vinculação da linguagem cancional com a entoação da voz que fala. Esta já contém em si a amarração dos elementos fundamentais da canção: fluxo linguístico e percurso melódico. A partir de uma experiência inicial de ouvinte, a elaboração teórica trata de explorar e explicar a junção de letra e melodia para constituir a linguagem própria da canção, muito distinta tanto da linguagem verbal como da linguagem musical.

Na entrevista, Tatit diz que nutre por Mário de Andrade uma “admiração especial”, pois “seu pensamento era desenvolvido em conexão direta com o fenômeno analisado”:

Sua grande erudição jamais lhe impediu de desenvolver uma reflexão original sobre seus numerosos temas prediletos e, acima de tudo, jamais lhe impediu de abordar diretamente seus objetos [...] como se fosse o primeiro a tratar do tema. (p. 148)

Poderíamos dizer o mesmo do próprio Tatit: apesar de sua ligação assumida com a potente estrutura teórico-disciplinar da semiótica, foi a própria experiência da canção que sempre lhe “serviu de guia” (p. 29). Ouvida e/ou entoada, ela determina o rumo e os instrumentos da tarefa reclamada e cumprida pelo mestre cancionista:

elaborar instrumentos específicos para o seu estudo, “critérios descritivos adequados ao objeto de pesquisa” (p. 211). Entre estes, alguns se tornaram muito populares, sobretudo por sua funcionalidade — como a noção de “cancionista”, ou o diagrama de representação gráfica da relação entre fluxo verbal e percurso melódico, que tornou possível a não-músicos pensarem melhor a melodia em sua interação com a letra.

O pensamento e a atuação de Tatit sempre investiram na descoberta e construção de *conexões*. Desenvolvida em várias frentes, aparentemente dividida entre a arte e a ciência da canção, sua obra alcança todavia uma unidade consistente, baseada em alguns princípios e práticas de interação: projetos conjuntos, parcerias, escolhas disciplinares centradas na articulação entre sistemas de signos. Tudo isso, mais o perfil do indivíduo que protagoniza essa trajetória (“é difícil fugirmos da própria biografia”, p. 118), está assinalado na expressão “Vida rumo canção e semiótica”. Ela intitula uma espécie de autobiografia artística e acadêmica, que abre o livro em questão, e talvez esteja nela a seção que, junto com a longa entrevista de que participam vários nomes importantes da arte e do estudo da canção, mais desperte a curiosidade dos apreciadores e usuários familiarizados com a obra do autor. São as “conversas e lembranças” que figuram ao lado dos “ensaios”, no subtítulo de *Todos entoam*. Ambos os textos já estavam na primeira edição, mas aqui sua relevância avulta: o memorial é estendido e atualizado; e a entrevista passa do último para o segundo lugar na ordem das seções do volume.

Meus comentários abrangem o conjunto do livro e recorrem bastante à entrevista, mas concentram-se sobretudo no memorial. Este oferece um amplo espectro das principais questões que povoam a obra de Tatit, em conexão com os contextos em que elas emergiram e foram elaboradas. O relato da trajetória pessoal, intelectual, artística, profissional do autor-protagonista vai de par com a exposição de aspectos relevantes da história cultural (musical, acadêmica, política) do período, cobrindo desde o final dos anos 1950 até 2011. Como já vimos, tudo gira sobretudo em torno da canção: sua história e a história do pensamento que sobre ela veio se constituindo, em meio a variadas formulações teóricas, como o estruturalismo; artísticas, como as chamadas vanguardas paulistas; e até jornalísticas, como a discussão sobre o fim da canção.

Uma das etapas mais animadas desse trajeto é a que cobre a atuação do grupo Rumo, de 1974 a 1992, do qual Tatit participou como líder intelectual e principal compositor. A história do grupo se desenrola sobre o fundo dos eventos e transformações da cultura musical da época, principalmente em São Paulo. No início desse período, marcado por embates entre diferentes correntes de música, a vontade de construir algo que desarmasse as ideologias e estéticas compartimentadas — entre elas, a própria vanguarda musical erudita que dominava o Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP — sustentou a crítica à música de protesto e à arte programaticamente engajada. Apesar de constituir “um grupo mais simpático”, oposto à ditadura militar, esta corrente formava, ao lado da própria ditadura, “dois blocos monolíticos capazes de ceifar qualquer aspiração individual” (p. 23).

Nos anos 1970, quando a opressão política convivia com uma animada energia criativa em vários setores da cultura, o Rumo desenvolveu uma proposta de renovação e compreensão da linguagem cancional, baseando-se na observação da canção brasileira dos anos 1930-1940. A proposta tomou forma simultaneamente

de criação e pesquisa, performance e pedagogia. Segundo Tatit, na fase inicial, a energia do grupo vinha de questões mais teóricas do que práticas, traduzindo-se em “explicações” (p. 38), debates com o público dos shows. “No fundo, queríamos [...] fornecer ao público parâmetros para o reconhecimento das transformações propostas no nível da forma das composições” (p. 31).

Não sabemos se os outros integrantes do grupo compartilhariam plenamente essa avaliação retrospectiva. O fato é que, já em 1976, cessaram os debates com o público, paralelamente ao êxito crescente dos espetáculos. Mas, em Tatit, a energia da aliança entre pesquisa e pedagogia permaneceu ativa e foi alojar-se na atividade acadêmica. Desde 1972, ele empreendera uma dupla formação universitária, em música e letras; “a partir de 1975, [já se] dedicava bem mais à linguística e à semiótica que aos temas musicais” (p. 41).

Do menino que, na década de 1950, ouvia fascinado os cantores de rádio ao autor e intérprete maduro que nos fala do projeto de seu próximo disco-solo, seguimos também o processo de formação de um pensamento teórico e metodológico, lastreado em vivências musicais. Tudo — canções e conceitos — tem história, que o narrador trata de contar, ainda que sucintamente; e tudo também tem estrutura, que o analista descreve com um cuidado descontraído. São numerosas e longas as passagens de paciente explanação das principais noções e processos elaborados por ele, com suas matrizes teóricas e experienciais. Nelas se manifesta uma verdadeira paixão pelas próprias ideias e práticas críticas, bem como pela transmissão dessas ideias. Isso revela, por trás do escritor, o professor empenhado: “creio até hoje que não há pedagogia mais eficaz do que essa demonstração inequívoca de envolvimento pessoal do professor com o conteúdo da disciplina ministrada” (p. 27).

Quem já viu Tatit falando, como palestrante, professor ou mesmo numa conversa social, sabe da segurança, precisão, paciência e bom humor com que ele exerce seu mister de conversar ensinando. Também no texto impresso, os predicados da fala e da escrita fazem *bonne entente*: relato dinâmico, mas jamais apressado, evidenciando o prazer em compartilhar com o leitor um conhecimento longamente maturado.

Nessa história, o protagonismo do autor é dividido com um grande número de personagens, expondo a produtividade de contribuições diferenciadas na construção da canção brasileira e da sua pesquisa. São convocadas figuras como Augusto de Campos, “pioneiro na busca dos elementos que caracterizam a linguagem da canção” (p. 29), Caetano Veloso e Gilberto Gil, e também nomes quase desconhecidos da vida artística e acadêmica. Entre todos, o destaque do carinho e reconhecimento é reservado aos parceiros e companheiros de pesquisas e canções. Na área científica, eles vão desde Waldir Bevidas, seu mais antigo interlocutor de semiótica, ao ex-orientando e atual colega Ivã Lopes.

Na composição, a experiência da parceria desenvolveu-se mais intensamente depois que o grupo Rumo encerrou sua trajetória. Curiosamente, foi preciso encetar a carreira solo, que isola o intérprete na cena e no disco, para que o compositor fosse lançado numa dinâmica mais aberta de colaboração com outros artistas e propostas, contribuindo para definir seu papel preferencial na fatura das canções: “ingressei de corpo e alma no universo da parceria, na maior parte dos casos pelo viés da letra” (p. 78).

No amplo leque de parceiros que “só tende a se abrir” (p. 90), alguns se destacam, como Dante Ozzetti, o mais assíduo na composição; Ná Ozzetti, também cantora, companheira no grupo Rumo; e Zé Miguel Wisnik, que compartilha com ele atividades acadêmicas e artísticas. Tatit sublinha a “curiosa simetria em [suas] trajetórias de compositores e professores de Letras” (p. 66). Wisnik precedeu-o na universidade e estava entre os examinadores de sua dissertação de mestrado, em 1982. Mas só em 1992 Wisnik lançou seu disco de estreia, apresentando na última faixa uma canção composta em parceria com Tatit, com o sugestivo título de “Mestres cantores”. No mesmo âmbito, pode-se incluir a série de “aulas-show” que eles realizaram ao lado de Arthur Nestrovski, este também mestre, músico, especialista.

Considerações sobre modos de colaboração autoral formam um rico eixo temático que percorre todo o texto do memorial. Tatit explora esse terreno com um devotamento que reúne as energias do criador e do estudioso. O “sabor da composição em parceria” (p. 77) é cheio de sutilezas, análogas decerto às que fazem o mistério e o encanto da canção. Compor é um longo processo interativo, trabalhoso e por isso mesmo, sedutor: “toda parceria é provocante e, às vezes, um tanto penosa” (p. 78). Mas dela resultam canções que “trazem uma fertilidade diferente das que são de autoria exclusiva” (p. 110).

A valorização das colaborações artísticas e intelectuais coaduna-se, na teoria crítica, com a da interação entre os fatores que constituem a linguagem da canção e com a eleição, para estudar essa linguagem, da semiótica: ciência que lida com a complexa sintonia de signos multifacetados; ciência que “se constrói em grupo, no permanente cotejo dos conceitos” (p. 52); ciência de alcance transdisciplinar, bem adequada a um pesquisador curioso e empenhado, que, desde os anos 70, participara de grupos de estudos nos mais variados campos como estética, psicanálise, sociologia da arte...

Diante de tamanho apreço pelos gestos e processos de articulação, surpreende-nos que, em dado momento, o autor pareça levantar uma barreira entre suas atividades de estudioso e artista da canção: “métodos de análise não servem para a criação, assim como os ímpetos de criação não fornecem critérios para análise” (p. 81) Será mesmo? A declaração parece facilmente desmentida pela maior parte de sua própria atuação, desenvolvida no quadro de diferentes projetos associativos reunindo muitas vezes os interesses de criação e reflexão crítica (como no caso do grupo Rumo em sua fase inicial). Assim, mesmo que não haja entre elas articulação objetiva e direta, o fato é que as duas fazem entre si uma espécie de íntima parceria, estimulando-se mutuamente, conforme o próprio autor reconhece logo adiante: “De algum modo será efetivada [a] separação [entre pesquisa e produção estética]. Mas talvez, num outro tempo e espaço subjetivos, também seja realizada sua conjugação” (p. 82). A proliferação de metacanções no seu repertório de letrista, por exemplo, sinaliza que “em alguns momentos, uma deixa escapar conteúdos que se manifestam na outra” (p. 83).

A “dinâmica paradoxal” que simultaneamente contrapõe e comunica criação e reflexão estende-se aos modos de comunicação verbal: “faço canções embebido de linguagem coloquial e escrevo textos calibrados na árida tradição do discurso semiótico francês” (p. 76), constata o autor, um tanto pesaroso. Todavia, embora

pratique as regras da escrita acadêmica e as graças da oralidade cancional com a mesma convicção de sua necessidade e eficácia, seu fundamento primeiro e último não deixa de ser “a voz que fala”, a voz que “sempre ocupou um espaço enorme na [sua] produção” (p. 119). É ela que redime o escritor de ter de submeter-se (e submeter os leitores) à

linguagem altamente especializada [da semiótica], fundada numa tradição pouco compartilhada com outras disciplinas [...]. É difícil ter de reconhecer, ao final de cada trabalho, que eu também escrevo assim e, com isso, contribuo para que a semiótica persista em suas atividades intramuros acadêmicos. Meu único consolo nesse sentido é que, pelo menos, consigo esclarecer minha visão teórica quando me sirvo da linguagem oral, direta, durante as aulas expositivas. (p. 103)

Foram os gestos vocais, foi a canção de rádio como arte dos intérpretes, o que primeiro atraiu Tatit. No entanto, como capturar os fluxos da voz na descrição conceitual? Como teorizar sobre a natureza da voz que soa, enuncia, entoar? Talvez também porque letra e melodia fossem mais acessíveis a uma captação traduzida em códigos e sistemas, como demanda a operação científica, o trabalho de Tatit visou sobretudo o texto musical e verbal das canções, quando quis mapear os caminhos da voz. Depois de conduzir a junção entre melodia e letra, ela protagoniza a consecução final da obra, realizada pelo intérprete. Assim, a construção da canção é estruturalmente um processo plural e orgânico e o termo “cancionista”, sublinha Tatit, refere-se a todos aqueles que atuam na realização de seus elementos e funções, até a etapa final, que é a audição. Dessa forma, ele explica a maior abrangência do termo em relação, por exemplo, a *songwriter*: “todo o universo da canção está associado ao cancionista, mesmo no plano da recepção dos ouvintes”. Todos entoam, inclusive o receptor da canção, “cancionista *lato sensu*” (p. 123).

Na conclusão do percurso criativo que é a obra cancional, reencontramos a figura que estava no princípio de tudo, mas parece guardar-se sob silêncio: o menino ouvindo rádio, o receptor das canções, aquele a quem se destina sua força persuasiva e encantatória. É com o tema do ouvinte, de si mesmo enquanto tal, que o autor abre o memorial e encerra a entrevista. Nos momentos em que expõe os aspectos mais pessoais da sua experiência no universo da canção, é frequentemente como ouvinte que ele se apresenta. Confessando certo desamor pelo palco, diz que prefere estar na plateia, ouvir suas músicas cantadas por outrem.

O ouvinte anônimo, que ouve por e com prazer, é o alvo final da atuação do artista criador, bem como o ponto de partida da constituição do ouvinte crítico/teórico. Ele está presente na cena compartilhada que produz a canção, a cena de onde brota o próprio prazer da autoria, fruto dessa união, dessa parceria reverberada: “Gosto de seguir minhas letras vibrando em melodias alheias e chegando a outros ouvintes” (p. 110).

A audição das canções compostas e interpretadas por Luiz Tatit ilumina a compreensão de seus ensaios — e vice-versa. Assim como fala e escrita andam juntas, a leitura que fazemos de seus textos deve estar bem atenta a tudo o que ali suscita e convoca o ouvido, qualidade que eles compartilham com os de outro grande entendedor dos recados da voz, Paul Zumthor (o qual, curiosamente, não

frequenta os textos de Tatit). Nossa leitura deve estar atenta às canções, às lições, às “conversas e lembranças”. Tudo funciona em conexão dinâmica, em parceria. De modo que cabe encerrar este comentário lembrando o título de um álbum de 2005, no qual o cancionista homenageia e convoca seus receptores: *Ouvidos uni-vos*. Ou este refrão de “Por que nós?”, parceria com Marcelo Jeneci, que proclama a força duradoura das vozes conjugadas:

Sempre tem gente pra chamar de nós
Sejam milhares, centenas ou dois
Ficam no tempo os torneios da voz
Não foi só ontem, é hoje e depois

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p223-229>

A JOURNAL
of a late Voyage of
Mr. de Gennes
To the Straits of
MAGELLAN
By le Sr. Froger



DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)

A unidade (hispano-)americana e o olhar sobre o Brasil

[*Hispanic* American unity and the view on Brazil

Fernanda da Silva Rodrigues Rossi¹

RESUMO Dilemas pertinentes à unidade territorial e política estiveram presentes de maneira marcante nos debates relativos à emancipação das nações iberoamericanas, seja na porção portuguesa, seja na porção espanhola do continente. Entretanto, cada uma delas seguiu seu próprio caminho, em direções bastante divergentes, do que resulta uma relação de desconfiança e, conseqüentemente, um significativo distanciamento entre ambas. O texto *Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los Estados Hispano-americanos y plan de su organización*, escrito em 1824 por Bernardo Monteagudo, exemplifica a visão que os hispano-americanos tinham sobre o governo brasileiro e suas relações com os europeus, razão pela qual trechos pertinentes a esta questão são transcritos aqui. • **PALAVRAS-CHAVE** independência da América do Sul; relações Brasil e América Hispânica; federação latino-america-

na. • **ABSTRACT** Dilemmas about territorial and political unity had been markedly present in the debates concerning the independence of iberoamerican nations, not only in the Portuguese part of the continent, as well as in the Spanish one. However, each one of them followed its own path, towards very divergent directions, which results in a distrustful relationship and, consequently, a significant distance between both of them. The text *Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los Estados Hispano-americanos y plan de su organización*, written in 1824 by Bernardo Monteagudo, exemplifies the view that Hispanic American people had on the Brazilian government and its relations with Europe, the reason being some pertinent extracts regarding that question are transcribed here. • **KEYWORDS** South America Independence; Brazil- Hispanic America relations; Latin America federation.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p1231-238>

¹ Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo.

A ideia de unidade americana aparece com frequência em meio aos discursos em prol da emancipação das colônias ibéricas no continente. Segundo J. L. Salcedo-Bastardo, o primeiro a apresentá-la foi Francisco de Miranda, juntamente com seus planos de libertação da América². Outros buscaram, ao longo de suas participações nas lutas pela independência, garantir a concretização da união entre os diferentes Estados que se formavam por toda a ex-colônia espanhola. Simón Bolívar foi o mais eminente deles e, em 1815, expõe pela primeira vez seu plano de unidade³. Apesar de ser partidário de governos centralizados nacionais, o Libertador defendia a reunião dos novos Estados em um modelo federativo, que fortalecesse a Hispano-américa contra possíveis tentativas de retomada por parte dos europeus, coligados na Santa Aliança.

Desafios semelhantes foram enfrentados pela América Portuguesa nos primeiros anos da década de 1820. José Bonifácio, logo que entra para o governo brasileiro, inicia um processo de estabelecimento de boas relações internacionais, procurando angariar apoio tanto nos países vizinhos quanto nas potências europeias. Após a declaração de independência e a coroação de Pedro I, a legitimidade da monarquia é questionada pela Santa Aliança, uma vez que o príncipe sobe ao trono por aclamação dos povos e não por hereditariedade, o que irá demandar bastante habilidade da incipiente diplomacia brasileira.

Entretanto, ainda que enfrentassem obstáculos comuns, hispano-americanos e brasileiros mantêm-se distantes. Mesmo quando a separação das metrópoles eram apenas projetos, as duas porções do continente se viam como unidades distintas, apresentando geralmente a origem da colonização — se portuguesa ou espanhola — como principal barreira⁴. A adoção do sistema republicano pelas ex-colônias espanholas

2 SALCEDO-BASTARDO, J. L. Prologo. In: MIRANDA, Francisco de. *América espera*. Seleção, prólogo e títulos: J. L. Salcedo-Bastardo. Cronologia: Manuel Pérez Vila, Josefina Rodríguez de Alonso. Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, [1982], p. XV.

3 BOLÍVAR, Simón. Carta da Jamaica. In: *IDEAS en torno de Latinoamérica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 19-36.

4 Sobre isso, ver: ROSSI, Fernanda da Silva Rodrigues. *Planejando Estados, construindo nações: os projetos políticos de Francisco de Miranda, Bernardo Monteagudo e José Bonifácio*. 149p. Dissertação de mestrado, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013, principalmente capítulo II e considerações finais.

era visto com grande desconfiança pelo governo brasileiro e o mesmo se dava em relação aos hispânicos ao olharem a monarquia de Pedro I⁵.

Um dos documentos em que se vê o distanciamento entre o Brasil e a América Hispânica é o texto *Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los Estados Hispano-americanos y plan de su organización*, de 1824. Nele, em meio à proposta de uma confederação hispano-americana, seu autor alerta os leitores sobre o perigo representado pelo Estado vizinho por associar-se à Santa Aliança — embora João Alfredo dos Anjos demonstre que o Brasil também a temia⁶. O texto, que mostra a solução pensada pelos líderes do movimento hispano-americano — bastante diferente do caminho adotado pelo Brasil —, fora redigido em meio aos preparativos para a organização do primeiro Congresso do Panamá por Bernardo de Monteagudo, incumbido por Bolívar de tratar desse assunto. Embora pouco conhecida, a trajetória desse importante personagem passa por momentos marcantes das lutas pela independência, como a revolta em Chuquisaca (1809), a declaração de independência do Chile (1818) e o governo provisório de Lima, como braço direito de San Martín (1821-1822).

ENSAYO. SOBRE LA NECESIDAD DE UNA FEDERACIÓN GENERAL ENTRE LOS ESTADOS HISPANO-AMERICANOS Y PLAN DE SU ORGANIZACIÓN⁷

Bernardo Monteagudo

[...]

Independencia, paz y garantías, estos son los intereses eminentemente nacionales de las repúblicas que acaban de nacer en el nuevo mundo. Cada uno de ellos exige la formación de un sistema político que supone la preexistencia de una asamblea o congreso donde se combinen las ideas, se admitan los principios que deben constituir aquel sistema y servirle de apoyo.

La independencia es el primer interés del nuevo mundo. Sacudir el yugo de la España, borrar hasta los vestigios de su dominación, y no admitir otra alguna, son empresas que exigen y exigirán, por mucho tiempo, la acumulación de todos nuestros recursos, y la uniformidad en el impulso que se les dé. [...]

5 Cf.: PRADO, Maria Lígia C. O Brasil e a distante América do Sul. *Revista de História* (USP), São Paulo, v. 145, p. 127-149, 2001; PIMENTA, João Paulo Garrido. *Estado e nação no fim dos impérios ibéricos no Prata (1808-1828)*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 2002. (Estudos Históricos, 46).

6 ANJOS, João Alfredo dos. *José Bonifácio, primeiro Chanceler do Brasil*. Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

7 Transcrição feita a partir da compilação de Mariano A. Pelliza, publicada em 1916 (MONTEAGUDO, Bernardo de. *Escritos políticos*. Recopilados e ordenados por Mariano A. Pelliza. Reedição completa com introdução de Álvaro Melián Lafinur. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916, p. 359-374.), cotejada e alterada a partir das edições da UNAM (*IDEAS en torno de Latinoamérica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 575-586) e de Fabián Herrero (HERRERO, Fabián. *Monteagudo: revolución, independencia, confederacionismo*. Buenos Aires, Cooperativas, 2005). Excertos selecionados por Fernanda da Silva Rodrigues Rossi.

Sin embargo, la venganza vive en el corazón de los españoles. El odio que nos profesan aún no ha sido vencido. Y, aunque no les quedan fuerzas de que disponer contra nosotros, conservan pretensiones a que dan el nombre de derechos, para implorar en su favor los auxilios de la Santa Alianza, *dispuesta a prodigarlos a cualquiera que aspire a usurpar los derechos de los pueblos que son exclusivamente legítimos.*

Al contemplar el aumento progresivo de nuestras fuerzas, la energía y recursos que ha desplegado cada república en la guerra de la revolución, y el orgullo que ha dado la victoria a los libertadores de la patria, es fácil persuadirse de que, si en la infancia de nuestro ser político hemos triunfado, aislados, de los ejércitos españoles superiores en fuerza y disciplina, con mayor razón podemos esperar el vencimiento, cuando poseemos la totalidad de los recursos del país, y después que los campos de batalla, que son la escuela de la victoria, han estado abiertos a nuestros guerreros por más de catorce años. *Mas también es necesario reflexionar que si hasta aquí nuestra lucha ha sido con una nación impotente, desacreditada y enferma de anarquía, el peligro que nos amenaza es entrar en contienda con la Santa Alianza que, al calcular las fuerzas necesarias para restablecer la legitimidad en los Estados hispanoamericanos, tendrá bien presentes las circunstancias en que nos hallamos, y de lo que somos hoy capaces.*

Dos cuestiones ofrece este negocio cuyo rápido examen acabará de fijar nuestras ideas: *la probabilidad de una nueva contienda y la masa de poder que puede emplearse contra nosotros en tal caso.* Aun prescindiendo de los continuos rumores de hostilidad, y de los datos casi oficiales que tenemos para conocer las miras de la Santa Alianza con respecto a la organización política del nuevo mundo, hay un fuerte argumento de analogía que nace de la marcha invariable que han seguido los gabinetes del norte de Europa en los negocios del Mediodía. El restablecimiento de la *legitimidad*, voz que, en su sentido práctico, no significa sino fuerza y poder absoluto, ha sido el fin que se han propuesto los aliados. Su interés es el mismo en Europa y en América. Y si en Nápoles y España no ha bastado la sombra del trono para preservar de la invasión a ambos territorios, la fuerza de nuestros gobiernos no será ciertamente la mejor garantía contra el sistema de la Santa Alianza.

En cuanto la masa del poder que se empleará contra nosotros en tal caso, ella será proporcionada a la extensión del influjo que tengan las cortes de San Petersburgo, Berlín, Viena y París. Y no es prudente dudar que les sobran elementos para emprender la reconquista de América, *no ya en favor de la España que nunca recobraría sus antiguas posesiones, sino en favor del principio de la legitimidad, de ese talismán moderno*, que hoy sirve de divisa a los que condenan la soberanía de los pueblos, como el colmo del libertinaje en política.

Es verdad que el primer buque que zarpase de los puertos de Europa contra la libertad del Nuevo Mundo, daría la señal de alarma a todos los que forman el partido liberal en ambos hemisferios. La Gran Bretaña y los Estados Unidos tomarían el lugar que les corresponde en esta contienda universal: la opinión, esa nueva potencia que hoy preside el destino de las naciones, estrecharía su alianza con nosotros, y la victoria, después de favorecer alternativamente a ambos partidos, se decidiría por el de la justicia, y obligaría a los sectarios del poder absoluto a buscar su salvación en el sistema representativo.

Entretanto no debemos disimular que todas nuestras nuevas repúblicas en

general, y particularmente algunas de ellas, experimentarían en la contienda inmensos peligros que ni hoy es fácil prever, ni lo sería, quizá, entonces evitar, si faltase la uniformidad de acción y voluntad que supone un convenio celebrado de antemano, y una asamblea que le amplíe o modifique según las circunstancias. Es preciso no olvidar que, en el caso a que nos contraemos, la vanguardia de la Santa Alianza se compondría de la seducción y de la intriga, tanto más temibles para nosotros, cuanto es mayor la herencia de preocupaciones y de vicios que nos ha dejado la España. Es preciso no olvidar que aún nos hallamos en un estado de ignorancia, que podría llamarse feliz si no fuese perjudicial algunas veces, de esos artificios políticos y de esas maniobras insidiosas que hacen marchar a los pueblos de precipicio en precipicio con la misma confianza que si caminasen por un terreno unido. Es preciso no olvidar, en fin, que todos los hábitos de la esclavitud son inveterados entre nosotros; y que los de la libertad empiezan apenas a formarse por la repetición de los experimentos políticos que han hecho nuestros gobiernos, y de algunas lecciones útiles que hemos recibido en la escuela de la adversidad.

Al examinar los peligros del porvenir que nos ocupa, no debemos ver, con la quietud de la confianza, el nuevo *imperio del Brasil*. Es verdad que el trono de Pedro I se ha levantado sobre las mismas ruinas en que la libertad ha elevado el suyo en el resto de América. Era necesario hacer la misma transición que hemos hecho nosotros del estado colonial al rango de naciones independientes. Pero es preciso decir, con sentimiento, que aquel soberano no muestra el respeto que debía a las instituciones liberales cuyo espíritu le puso el cetro en las manos, para que en ellas fuese un instrumento de libertad y nunca de opresión. Así es que, en el tribunal de la Santa Alianza, el proceso de Pedro I se ha juzgado de diferente modo que el nuestro: y él ha sido absuelto, a pesar del ejemplo que deja su conducta, porque al fin, él no puede aparecer en la historia sino como el jefe de una conjuración contra la autoridad de su padre.

Todos nos inclina a creer que el gabinete imperial del Río de Janeiro *se prestará a auxiliar las miras de la Santa Alianza contra las repúblicas del Nuevo Mundo: y que el Brasil vendrá a ser, quizá, el cuartel general del partido servil, como ya se asegura que es hoy el de los agentes secretos de la Santa Alianza*. A más de los datos públicos que hay para recelar semejante deserción del sistema americano, se observa, en las relaciones del gobierno del Brasil con los del continente europeo, un carácter enfático cuya causa no es posible encontrar sino en la presente analogía de principios e intereses.

Esta rápida encadenación de escollos y peligros muestra *la necesidad de formar una liga americana bajo el plan que se indicó al principio*. Toda la previsión humana no alcanza a penetrar los accidentes y vicisitudes que sufrirán nuestras repúblicas hasta que se consolide su existencia. Entre tanto, las consecuencias de una campaña desgraciada, los efectos de algún tratado concluido en Europa entre los poderes que mantienen el equilibrio actual, algunos trastornos domésticos, y la mutación de principios que es consiguiente, podrán favorecer las pretensiones del partido de la legitimidad, si no tomamos con tiempo una actividad uniforme de resistencia, si no nos apresuramos a concluir un verdadero pacto, que podemos llamar de familia, que garantice nuestra independencia, tanto en masa como en detalle.

Esta obra pertenece a un congreso de plenipotenciarios de cada Estado que arreglen el *contingente de tropas y la cantidad de subsidios* que deben prestar los

confederados en caso necesario. Cuanto más se piensa en las inmensas distancias que nos separan, en la gran demora que sufriría cualquiera combinación que importase el interés común, y que exigiese el sufragio simultáneo de los gobiernos del Río de la Plata y de Méjico, de Chile y de Colombia, del Perú y de Guatemala, tanto más se toca la necesidad de un congreso que sea el depositario de toda la fuerza y voluntad de los confederados; y que pueda emplear ambas, sin demora, dondequiera que la independencia esté en peligro.

[...]

El segundo interés eminentemente nacional de nuestras nuevas repúblicas es la paz, en el triple sentido que abraza a las naciones que no tengan parte en esta liga, a los confederados por ella, y a las mismas naciones relativamente al equilibrio de sus fuerzas. En los tres casos, *sin atribuir a la asamblea ninguna autoridad coercitiva* que degradaría su institución, con todo podemos asegurar que al menos en los diez primeros años contados desde el reconocimiento de nuestra independencia, *la dirección en grande de la política interior y exterior* de la confederación debe estar a cargo de la asamblea de sus plenipotenciarios, para que ni se altere la paz, ni se compre su conservación con sacrificio de las bases e intereses del sistema americano, aunque en la apariencia se consulten las ventajas peculiares de alguno de los confederados.

Sólo aquella misma asamblea podrá también con su influjo y empleando el ascendiente de sus augustos consejos *mitigar los ímpetus del espíritu de localidad que en los primeros años será tan activo como funesto*. La nueva interrupción de la paz y buena armonía entre las repúblicas hispanoamericanas causaría una conflagración continental a que nadie podría substraerse, por más que la distancia favoreciese, al principio, la neutralidad. Existen entre las repúblicas hispanoamericanas afinidades políticas creadas por la revolución, que unidas a otras analogías morales y semejanzas físicas, hacen que la tempestad que sufre, o el movimiento que recibe alguna de ellas, se comuniquen a las demás, así como en las montañas que se hallan inmediatas se repite sucesivamente el eco del rayo que ha herido alguna de ellas.

[...]

Debemos examinar, por conclusión, el género de garantías que necesitamos, y las probabilidades que tenemos de encontrarlas todas en la asamblea hispanoamericana, que en este nuevo respecto será tan ventajosa para nuestros gobiernos *como lo fue el Congreso de Viena para las monarquías del viejo mundo*.

Cada uno de nuestros gobiernos ha adquirido, durante la contienda gloriosa que hemos sostenido contra la España, derechos incontestables a la consideración de las autoridades que rigen el género humano, bajo las varias formas que se han adoptado en los países civilizados. La resolución intrépida de ser libres, el valor en los combates y la constancia en más de catorce años de peligros, han hecho familiares en todo el mundo los nombres de pueblos y ciudades de América, que antes sólo eran conocidos de los mejores geógrafos. Naturalmente se interesó al principio la curiosidad, y por grados se ha fijado la atención en nuestros negocios.

[...]

Los grados de respeto, de crédito y de poder que se acumularán en la asamblea de nuestros plenipotenciarios formarán una solemne garantía de nuestra independencia territorial y de la paz interna. Al emprender, en cualquier parte del globo, la subyugación

de las repúblicas hispanoamericanas, tendrá que calcular el que dirija esta empresa, no sólo las fuerzas marítimas y terrestres de la sección a que se dirige, sino las de toda la masa de los confederados, a los cuales se unirán, probablemente, la Gran Bretaña y los Estados Unidos: tendrá que calcular, no sólo el cúmulo de intereses europeos y americanos que va a violar en el Perú, en Colombia, o en Méjico, sino en todos los estados septentrionales y meridionales de América, hasta donde se extiende la liga por la libertad: tendrá que calcular el entusiasmo de los pueblos invadidos, la fuerza de sus pasiones, y los recursos del despecho a más de los obstáculos que opone la distancia de ambos hemisferios, el clima de nuestras costas, las escabrosas elevaciones de los Andes y los desiertos que en todas direcciones interrumpen la superficie habitable de esta tierra.

La paz interna de la confederación quedará igualmente garantida desde que exista una asamblea en que los intereses aislados de cada confederado se examinen con el mismo celo e imparcialidad que los de la liga entera. *No hay sino un secreto para hacer sobrevivir las instituciones sociales a las vicisitudes que las rodean: inspirar confianza y sostenerla.* Las leyes caen en el olvido y desaparecen los gobiernos luego que los pueblos reflexionan que su confianza no es ya sino la teoría de sus deseos. Mas la reunión de los hombres más eminentes por su patriotismo y luces, las relaciones directas que mantendrán con sus respectivos gobiernos, y los efectos benéficos de un sistema dirigido por aquella asamblea mantendrán la confianza que inspira la idea solemne de un congreso convocado bajo los auspicios de la libertad, para formar una liga en favor de ella.

[...]

Independencia, paz y garantías: estos son los grandes resultados que debemos esperar de la asamblea continental, según se ha manifestado rápidamente en este ensayo. De las seis secciones políticas en que está actualmente dividida la América llamada antes española, las dos tercias partes han votado ya en favor de la liga republicana. Méjico, Colombia y el Perú han concluido tratados especiales sobre este objeto. Y sabemos que las provincias unidas del centro de América han dado instrucciones a su plenipotenciario cerca de Colombia y el Perú para acceder a aquella liga. Desde el mes de marzo de 1822, se publicó en Guatemala, en *El Amigo de la Patria*, un artículo sobre este plan, escrito con todo el fuego y elevación que caracterizan a su ilustrado autor el señor Valle. Su idea madre es la misma que ahora nos ocupa: formar un foco de luz que ilumine a la América; crear un poder que una las fuerzas de catorce millones de individuos; estrechar las relaciones de los americanos, uniéndolos por el gran lazo de un congreso común, para que aprendan a identificar sus intereses, y formar a la letra una sola familia. Tenemos fundadas razones para creer que las secciones de Chile y el Río de la Plata deferirán también al consejo de sus intereses, entrando en el sistema de la mayoría, como el único capaz de dar a la América, que por desgracia se llamó antes española, independencia, paz y garantías.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, João Alfredo dos. *José Bonifácio, primeiro Chanceler do Brasil*. Brasília, Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.
- BOLÍVAR, Simón. Carta da Jamaica. In: *IDEAS en torno de Latinoamérica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 19-36.
- HERRERO, Fabián. *Monteagudo: revolución, independencia, confederacionismo*. Buenos Aires, Cooperativas, 2005. (Politeia de Ciencias Sociales).
- MONTEAGUDO, Bernardo de. Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los Estados Hispano-americanos y plan de su organización. In: _____. *Escritos políticos*. Recopilados e ordenados por Mariano A. Pelliza. Reedición completa com introdução de Álvaro Melián Lafinur. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916, p. 359-374.
- MONTEAGUDO, Bernardo de. Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los Estados Hispano-americanos y plan de su organización. *IDEAS en torno de Latinoamérica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 575-586.
- MONTEAGUDO, Bernardo de. Ensayo sobre la necesidad de una federación general entre los Estados Hispano-americanos y plan de su organización. In: HERRERO, Fabián. *Monteagudo: revolución, independencia, confederacionismo*. Buenos Aires, Cooperativas, 2005, p. 183-193.
- PIMENTA, João Paulo Garrido. *Estado e nação no fim dos impérios ibéricos no Prata (1808-1828)*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 2002. (Estudos Históricos, 46).
- PRADO, Maria Ligia C. O Brasil e a distante América do Sul. *Revista de História (USP)*, São Paulo, v. 145, p. 127-149, 2001. Disponível em <DOI: 10.11606/issn.2316-9141.voi145p127-149>. 25 mar. 2015.
- PRADO, Maria Ligia C. Repensando a história comparada da América Latina. *Revista de História (USP)*, São Paulo, v. 153, p. 11-33, 2005. Disponível em <DOI: 10.11606/issn.2316-9141.voi153p11-33>. 25 mar. 2015.
- RÊ, Flávia Maria. *A distância entre as Américas: uma leitura do Pan-americanismo nas primeiras décadas republicanas no Brasil (1889-1912)*. 237p. Dissertação de mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010. Cap. I, Origens e desenvolvimento do Pan-americanismo.
- ROSSI, Fernanda da Silva Rodrigues. *Planejando Estados, construindo nações: os projetos políticos de Francisco de Miranda, Bernardo Monteagudo e José Bonifácio*. 149p. Dissertação de mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- SALCEDO-BASTARDO, J. L. Prologo. In: MIRANDA, Francisco de. *América espera*. Seleção, prólogo e títulos: J. L. Salcedo-Bastardo. Cronologia: Manuel Pérez Vila, Josefina Rodríguez de Alonso. Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, [1982], p. XV.
- SANTOS, Ricardo Soares Stersi dos. A integração latino-americana no século XIX: antecedentes históricos do Mercosul. *Revista Sequência*, n. 57, p. 177-194, dez. 2008. Disponível em <DOI: 10.5007/2177-7055.2008v29n57p177>. 25 mar. 2015.

Mário de Andrade, Rachel de Queiroz e Mary Pedrosa cantam para Lorenzo Dow Turner

[*Mário de Andrade, Rachel de Queiroz and Mary Pedrosa sing to Lorenzo Dow Turner*

Flávia Camargo Toni¹

Uma ação combinada entre pesquisadores de universidades do Brasil e dos Estados Unidos recupera para conhecimento e estudo registros fonográficos feitos em 1940, no Rio de Janeiro, onde Mário de Andrade, Rachel de Queiroz e Mary Pedrosa cantam seis canções. Entre 2012 e 2013, Xavier Vatin, professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, fez seu pós-doutorado na universidade de Indiana (Bloomington). O musicólogo pesquisava os arquivos de Lorenzo Dow Turner (1890-1972), linguista afro-americano que estudou o dialeto Gullah (estado da Geórgia), visando a refinar seu estudo sobre as heranças culturais africanas em outros países, incluindo o Brasil. O acervo que pertenceu a Turner guarda os registros feitos durante o segundo semestre de 1940, no Rio de Janeiro e na Bahia, tais como as vozes de Menininha do Gantois, Joãozinho da Goméia, Martiniano do Bonfim, Mestre Bimba e outras personalidades importantes da cultura afro-baiana de meados do século passado. Entre rótulos de discos e anotações de campo, Vatin localizara o nome de Mário de Andrade e comunicou o fato ao colega brasileiro Carlos Sandroni, da Universidade Federal de Pernambuco.

Conta o professor Sandroni

Aquela informação me deixou entusiasmado. Eu sabia da existência de um ou dois filmes (sem som) que preservam a imagem em movimento de Mário de Andrade. Evidentemente há imensa quantidade de fotos do escritor. Mas nunca tinha ouvido falar de que houvesse algum registro gravado de sua voz, e muito menos de seu canto. Em várias passagens de sua obra, Mário de Andrade menciona momentos em que cantou, seja com amigos, seja em situações de pesquisa sobre música. Amigos seus mencionam aqui e ali sua voz “de barítono”. Além disso, o ano da suposta gravação feita no Rio de Janeiro coincidia com o período em que Mário de Andrade residiu na cidade (entre 1938 e 1941).

1 Professora Titular e musicóloga do Instituto de Estudos Brasileiros -USP

O professor Sandroni completa:

Passei então a empenhar esforços para obter uma cópia da gravação evocada naquele dia por Xavier Vatin. Com a intermediação de Darlene Sadlier, professora do Departamento de Português da Universidade de Indiana em Bloomington, e a colaboração de Alan Burdette, diretor dos Archives for Traditional Music da mesma universidade, e de Marilyn Graf, arquivista da mesma instituição, a gravação foi localizada. Ilze Akerbergs, dos serviços técnicos da mesma instituição, realizou as cópias digitais dos dois lados de um disco de alumínio da coleção de Lorenzo Turner e as enviou para mim por internet.

De fato, a correspondência de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga ajuda a situar a época da gravação para Lorenzo Dow Turner. Entre 2 de agosto e 10 de setembro de 1940, o nome do pesquisador norte-americano frequenta as cartas dos musicólogos que discutiam a melhor maneira de realizar as cópias dos discos por ele solicitados, gravações provenientes da expedição da Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938. A operação era complexa porque os exemplares da Discoteca ainda não possuíam matrizes e eram frágeis para serem enviados para o Rio de Janeiro; por outro lado, o equipamento de gravação de Turner era “[...] um trambolho difícil de viajar pra baixo pra cima.”².

Os registros chegaram em rotação 16% superior a esta que a partir de agora pode-se ouvir na página do IEB. Os pesquisadores e arquivistas da Universidade de Indiana não poderiam saber que um depoimento de Francisco Mignone, compositor amigo de Mário de Andrade, afirmava ser ele um barítono; os colegas da universidade norte-americana também não poderiam saber que uma das “cantoras” é a escritora Rachel de Queiroz, de quem se tem muitos registros de voz, informações utilizadas pelo musicólogo Fernando Binder para equalizar o som dos registros ora disponíveis na página do IEB (www.ieb.usp.br).

A gravação realizada por Lorenzo Dow Turner é muito nítida, as vozes de cada um dos colaboradores aparece limpa, sem chiados significativos, exceção a uma ou outra palavra onde o volume da gravação não permite distinguir o som sem a intervenção de algum equipamento específico para tanto. Rachel de Queiroz e Mário de Andrade cantam com desenvoltura — ela talvez mais desinibida do que ele —, mas a projeção de voz do musicólogo não esconde o fato de que ele estudara canto no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

A informação “em letra de forma” data da época em que Oneyda Alvarenga preparou a biografia musical do mestre e amigo a partir dos dados colhidos junto aos arquivos do Conservatório. Ela descobriu que, em 1914, Mário de Andrade matriculou-se no primeiro ano do Curso de Canto — obtendo, no ano seguinte, nota 9 na disciplina —, mas ao que parece não teria se diplomado porque o Curso tinha a duração de 6 anos³.

2 ALVARENGA, Oneyda & ANDRADE, Mário de Andrade. *Cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 245. (Carta de 2 de agosto de 1940)

3 ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro/São Paulo, José Olympio/SCET, 1974, p. 60.

Tempos depois, Francisco Mignone ajudou a aguçar a curiosidade daqueles que gostariam de ter escutado o poeta e jornalista cantar:

Pouca gente, acredito eu, com os meus 86 anos, ainda existe que conheceu Mário de Andrade músico-cantor. Eu tive essa felicidade. Mário tinha os cursos completos de História da música, estética, acústica, harmonia, piano e... canto. Sim senhor, lembro-me como se fosse hoje de Mário, de opa e círio na mão (vestindo opa, naturalmente) cantando nas procissões em que o coro da velha Igreja de Santa Ifigênia saía às ruas da saudosa Paulicéia... Também estou lembradíssimo de Mário cantando e se acompanhando ao piano uma série de italianizantes modinhas da época. A voz dele era abaritonada e bem afinadinha. Numa feita compareceu em casa de Dona Olívia Guedes Penteadó [...], sentou-se ao piano e entoou com entusiasmo as modinhas do passado por ele recolhidas e que conhecemos através de várias edições publicadas até recentemente. Não paravam por aí as atividades de Mário músico. Aluno da classe de piano do compositor João Gomes de Araújo cantou deste uma ária da ópera *Carmosina*.⁴

Mais conhecido por sua atividade de escritor, poeta, crítico musical e “carteador contumaz”, os estudiosos do modernismo não costumam pensar em Mário de Andrade alimentando uma atividade artística no campo da música, ainda que se saiba que foi professor de piano e, ao que parece, professor de dicção, conforme designação de seu contrato profissional. Porém, a prática da música era imprescindível a quem pretendesse estudar as características das linhas melódicas e ritmos brasileiros. Durante a década de 1920, com *Paulicéia desvairada*, *Losango cáqui*, *Primeiro andar* e *Clã do jaboti* já concluídos, editados e distribuídos entre os amigos e críticos, Mário de Andrade começa a se dedicar a outros projetos: queria fazer dois livros didáticos, continuar as pesquisas sobre as constâncias brasileiras na nossa fala e na nossa música. Se dividíssemos a década de 1920 ao meio, poder-se-ia dizer que estes são os afazeres da segunda metade dela e que darão origem à *Introdução à estética musical* (1926), a *Macunaíma* (1926/1928), ao *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), ao *Compêndio de História da Música* (1928), e ao álbum *Modinhas Imperiais* (1930), para nos atermos aos projetos de maior fôlego.

Para o *Ensaio* e para o álbum ele não dispõe de material suficiente e solicita aos amigos que enviem melodias coletadas nas diversas regiões onde eles moram, ou que então enviem partituras que eventualmente jogariam fora, porque ele pensa poder aproveitar todos estes dados. No entanto, entre estes mesmos amigos há alguns que se destacam por serem “fontes” de pesquisa ambulantes, caso daqueles que são naturais do Norte, do Nordeste, do Sul ou do Centro Oeste. O interesse pelas cantigas que eles podem cantar para que Mário de Andrade anote aumenta ainda mais quando, em 1928, ele é convidado para escrever um trabalho a ser enviado para o Congresso de Arte Popular, em Praga, necessitando, para tanto, matéria para análise e comparação. Este momento pode ser flagrado na correspondência do escritor quando os amigos

4 MIGNONE, Francisco. Saudades do passado. *Mário Trezentos*, 350. Contra capa de LP. Produzido por Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

encaminham suas contribuições, por carta, e é possível ainda saber que eles faziam rodas de cantoria na casa da rua Lopes Chaves.

Dona Gilda de Mello e Souza já mencionara a animação das festas familiares naquele sobradinho quando Mário de Andrade, no papel de anfitrião, sentava-se ao piano para cantar. Nessas ocasiões, os “barulhentos” reuniam-se na sala onde havia o piano de cauda enquanto os demais permaneciam na sala de visitas.

[...] E lembro perfeitamente que Mário se sentava ao piano e, em geral, tocava e cantava quase que o tempo inteiro. O que ele cantava? Ele cantava, que eu me lembro, emboladas, modinhas, muita modinha imperial, e muitos trechos de algumas das coisas que ele tinha recolhido no Nordeste, e que hoje eu sei que seriam, talvez, trechos de saudação do grande cantador Chico Antônio, e nunca música popular, que ele gostava muito de música popular, dessa música urbana e suburbana. Ele gostava demais dessa música, mas não cantava. Ele cantava só isso.⁵

A memória acima se reporta à década de 1930, quando Dona Gilda morava na Rua Lopes Chaves. Entretanto, rodas de cantoria não eram apenas festivas: estavam associadas às vezes às pesquisas do musicólogo. A 29 de maio de 1936, Antonio Bento de Araújo Lima⁶ escreve para o amigo paulista que então dirigia o Departamento de Cultura e elogia o que ele fizera com uma Nau Catarineta, menção provável a uma festa realizada nos Parques Infantis da Prefeitura. Saudoso ele evocou: “[...] Ultimamente voltei a pensar e a recordar os tempos em que o Nordeste nos musicalizou tão intensamente de modo que a sua carta trouxe uma surpresa muito grata.” Ele certamente se refere aos tempos em que ao lado de Mário Pedrosa⁷ cantava cocos e melodias do Rio Grande do Norte e de Pernambuco para estudo, gesto também reproduzido por Luciano Gallet e com a mesma finalidade, uma vez que os dois rapazes frequentemente iam ao Rio de Janeiro. Em torno deles, reuniam-se outros amigos que também conheciam cantigas de outras regiões, fora das capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, como as irmãs Elsie, Mary e Celina Houston, Germana Bittencourt e o diplomata Jaime Ovalle.

Entre 1926 e 1928, Mário de Andrade e Luciano Gallet colecionam melodias para seus estudos e os nomes dos colaboradores do musicólogo são citados nos agradecimentos do *Ensaio sobre música brasileira*, bem como no ensaio que permaneceu inédito, “A

5 MELLO E SOUZA, Gilda de. Depoimento. In: *EU SOU TREZENTOS, eu sou trezentos e cinquenta*: Mário de Andrade visto por seus contemporâneos. Rio de Janeiro, Agir, 2008, p. 26.

6 Antonio Bento de Araújo Lima (1902/1988), jornalista e crítico de arte, chegou a residir em São Paulo na década de 1920, fixando residência no Rio de Janeiro, onde atuou principalmente junto à imprensa. É na fazenda de propriedade de sua família, a Bom Jardim no Rio Grande do Norte, que Mário de Andrade conhece, em 1928, o cantador de cocos Chico Antonio. Foi Araújo Lima quem forneceu a maior parte dos cocos estudados pelo musicólogo no *Ensaio sobre música brasileira*, dentre os quais *O vapor de seu Tertulino* fornece a métrica empregada no poema *O Coco do Major (Clã do Jabuti)*, 1926.

7 Mário Xavier de Andrade Pedrosa (1900/1981), pernambucano, também jornalista e crítico de arte, viveu em São Paulo entre 1924 e 1927, escrevendo para o *Diário da Noite*. Na década de 1940, poucos meses após a gravação para Turner, viaja em exílio para os Estados Unidos.

literatura dos cocos”⁸. Destes, um dos mais ativos foi provavelmente o pernambucano Ascenso Ferreira que, apesar de não ser músico, solicitou a colaboração de amigos de Pernambuco para a transcrição das melodias, além de cantar pessoalmente para Mário de Andrade quando esteve em São Paulo, em 1926.

Após a publicação do *Ensaio sobre música brasileira*, em 1928, a metodologia de trabalho de Mário de Andrade mudará substancialmente, bem como sua abordagem na análise dos cantos e danças populares. O “divisor de águas” é a viagem ao Norte e Nordeste realizada entre 1928 e 1929, momento em que seus colaboradores passam a ser os próprios cantadores. A primeira das canções registradas pelo musicólogo no disco de Turner exemplifica o trabalho de campo no interior da Paraíba, quando ele anotou os versos de *Deus lhe pague a santa esmola*: “Deus li pague a santa esmola/ Deus li leve no andô,/ Acumpanhado di anjo/ Acirculado di flô,/ Assentado à mão direita/ Aos péis di Nosso Sinhô!”

Versos e melodia foram registrados no dia 20 de janeiro de 1929, em Catolé do Rocha, e vieram a público — os versos, apenas — pela primeira vez, para os leitores do *Diário Nacional* de 28 de fevereiro de 1929. Dez anos depois, em maio de 1939, ou seja, pouco antes de registrar a cantiga de viva voz, ele lembra da situação e da pesquisa na cidade paraibana ao escrever para os leitores do jornal *O Estado de S. Paulo*⁹. Antes da crônica de Mário de Andrade, de 1929, vale elencar as melodias cantadas pelos colaboradores de Lorenzo Dow Turner, em 1940, bem como transcrever a conversa por eles entabulada na segunda face do disco.

O REGISTRO FEITO POR LORENZO DOW TURNER EM 1940

Face A

A face A do disco de alumínio que foi digitalizado na Universidade de Indiana, com 6 minutos de duração, traz cinco melodias, na ordem a seguir:

- 1) *Aribu*, melodia que Rachel de Queiroz aprendera com um palhaço, no Ceará;
- 2) *Zunzum*, com Mário de Andrade e Mary (Houston) Pedrosa, peça usada nas rodas de bebida que Mary Pedrosa acreditava ser do final do século XVIII e Mário de Andrade acrescenta ser originária de Minas Gerais;
- 3) *Tava muito doentim [Cantiga da Loetina]*, cantada por Rachel de Queiroz, colhida por Ascenso Ferreira e Mestre Rosendo, em Pernambuco¹⁰;

8 ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prefácio, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades, 1982.

9 ANDRADE, Mário de. Catolé do Rocha. *O Estado de S. Paulo*, ano 9, n. 135, maio, 1939, suplemento em rotogravura.

10 Artur Rosendo Pereira, nascido em Maceió e morador do Recife a partir da década de 1920, fundador de um terreiro para a tradição Xambá. Ascenso Ferreira (1895/1965), poeta e jornalista, oferece algumas das cantigas estudadas por Mário de Andrade na segunda parte do *Ensaio sobre a música brasileira*. Em 1928,

4) *Deus lhe pague a santa esmola*, cantiga de mendigos colhida por Mário de Andrade em Catolé do Rocha, no interior da Paraíba e

5) *Toca zumba*, cantada por Mário de Andrade, também conhecida como *O Bilontra*, e composta por Gomes Cardim^{II}.

Face B

Na face B, com 3 minutos de duração, os cantores — Mary Pedrosa, Rachel de Queiroz e Mário de Andrade — explicam o que gravaram, estimulados por Mário Pedrosa, o qual aparentemente coordena a sessão de trabalho, apesar de que entre as últimas observações as vozes dos "cantadores" se confundam, que deixa escapar algumas observações. O clima é de camaradagem e Rachel de Queiroz, desinibida, canta uma última melodia:

[Mário Pedrosa] — Foram gravadas várias canções. Mário, o que você gravou?

[Mário de Andrade] — Eu gravei uma canção de mendigo colhida por mim mesmo na zona do Catolé do Rocha, no sertão da Paraíba. Os mendigos do Brasil costumam sempre pedir esmolas cantando, principalmente pelo interior. Foi uma destas canções que eu cantei.

[Mário Pedrosa] — E você, Rachel, o que gravou?

[Rachel de Queiroz] — Cantei a princípio o *Aribu*, uma canção que eu aprendi de um palhaço na minha terra. A outra, a *Cantiga da Loetina* que pode se chamar o hino nacional recifense. Foi colhida por Ascenso Ferreira com o Major Rosendo em Pernambuco. Mestre Rosendo, aliás, em Pernambuco.

[Mário Pedrosa] — E você, Mary?

[Mary Pedrosa] — Eu não tenho voz, de modo que não tive que gravar coisa alguma, né? Apareço apenas para desafinar um pouquinho no *Zum zum* que é uma deliciosa cantiga de bebida parece que dos fins do século XVIII.

[Mário de Andrade] — Eu esqueci também de dizer que além da canção de mendigo, como última peça do disco eu cantei ainda o famoso *Toca zumba* que é um canto dos negros brasileiros do tempo da Abolição.

acolhe o musicólogo paulista quando de sua passagem pelo Recife, bem como auxiliará, em 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo.

II Albert Friedenthal (1862/1921) reproduz a melodia em versão para canto e piano no sexto volume do *Stimmen der Völker in Liedern, Tanzen und Charakterstücken*. (Berlim: Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung, 1911, p. 17) uma das duas por ele publicadas com o título de *O Bilontra* e, no caso da cantiga em questão, complementa os dados de colheita: "Canto e dança dos negros do Brasil", [...] composta por Gomes Cardim pouco após a abolição da escravatura (1888)".

Esse canto generalizou-se por todo o Brasil e aliás já está publicado no livro do Friedenthal. Rachel é que podia acrescentar mais alguma coisa ainda sobre o que ela disse quanto as canções de mendigo que ela conhece melhor.

[Rachel de Queiroz] — Realmente eu conheço alguma canção de mendigo variante desta canção que o Mário de Andrade cantou. Por exemplo esta:

— *Meu irmão me dê uma esmola.* [a escritora canta]

Essa cantiga é uma invocação a Santa Luzia, padroeira dos cegos, ou inversamente, a padroeira dos videntes.

[Mário Pedrosa] — E sobre o timbre, Mário?

[Mário de Andrade] — Eu acho que quem cantou com maior caráter foi Rachel de Queiroz, a nossa grande romancista cearense. É ela que tem bem o timbre do Nordeste. E todas as nossas canções, quase todas pelo menos cantadas hoje foram do Nordeste, menos o *Toca zumba* de que não sabemos bem a origem e o *Zum zum* que Mary Pedrosa cantou e que deve ter vindo de Minas Gerais porque é em Minas Gerais que até hoje se conservam as canções de bebida de depois do jantar.

[Terceiro — Mário Pedrosa?] — Da qual o grande intérprete é o poeta Pedro Nava.

[Mary Pedrosa] — E o meu marido se não canta a canção de brinde, bebe ao jantar e faz jus a todas as honras da canção.

[Mário de Andrade] — Entenda-se, o marido é o outro, é o que perguntou.

[Mary Pedrosa] — É o *speaker*.

[Mário Pedrosa? Mário de Andrade?] — Está encerrada a sessão.

CATOLÉ DO ROCHA¹²

Cidade de Catolé do Rocha... E são numerosos os nomes evocativos assim. Brejo das Almas, Palmeira dos Índios, Três Corações, e como coroamento dessas denominações maravilhosas de cidades, lá para os limites do Peru, a trágica cidadinha de Remate de Males. Parece que o Brasil guarda o segredo de nomear cidades, pois que positivamente não sei de nomes urbanos, no mundo, mais bonitos que esses. Entramos em pleno

12 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Nova edição preparada por Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo/Brasília, IEB-USP/IPHAN, no prelo.

domínio encantado dos romances de capa e espada, Ponson du Terrail, Alexandre Dumas, em que a gente saía completamente bêbado da Taverna do Esqueleto Azul, para ir dormir na Hospedaria do Cavalo de Juno, que nunca teve cavalo.

Foi assim, bêbado de entusiasmo e comoções profundas, em meio a uma seca bem intensa que já obrigava a queimar o xiquexique para alimento das vacas lerdas, encontrando de longe em longe alguma família de retirante pendurada à beira do caminho à espera de condução, foi assim que num dia de sol fachistamente invasor, descendo da serra do Martins, penetrei pelos sertões da Paraíba, e de tardinha achei uma cidade sertaneja.

— Como se chama este lugar?

— Catolé do Rocha, nhor sim.

Uma grande iluminação nos tomou. Eram os domínios pouco antes famosos do barão de Suassuna, terra de coitos, de coiteiros, ninho de cangaço bravo. Nós vínhamos, de resto, já com os nervos arrasados, quase na cola do extinto Lampião. Em Mossoró chegáramos doze dias após o maluco e lírico avanço do bandido sobre a cidade. Em Martins, no alto, ele estivera apenas oito dias antes, e na raiz da serra, num vilejo sem forças, ainda só se falava nele.

Era um domingo e na igreja branca, admirável pela harmonia da sua fachada sem torres, a procissão entrava. O céu estava negro de nuvens que não se resolviam a chover sobre a terra, e apenas do lado do poente, uma nesga de céu limpo deixava uns últimos raios de sol focalizarem, para efeitos da fotografia que encima estas evocações, a igreja e as casas da sua direita, no imenso largo vazio. No alto do morro, uma capelinha votiva também gritava muito espevitadamente o seu branco sem poeira, como um defeito de película fotográfica. E as casas coloridas, encarnadas, azuis, verde limão, brincavam, numa esperança de alegria, com o ambiente feroz.

Na igreja entrara toda a religião, talvez toda a bondade do lugar. Do lado de cá da praça, junto às vendolas e mais casas de negócios, estava aglomerada uma outra multidão, que o nosso meio temor do ambiente inda afeiava mais. Um nordestino nosso companheiro interpretava todos aqueles homens lentos e seguros de gesto, que nos examinavam com a maior serenidade fria, sem curiosidade nem carinho, como terríveis cangaceiros cobertos de crimes. O automóvel fora rodeado com mais interesse que nós, calculado no preço, examinado no brilho e nos detalhes. Provavelmente nenhuma Page inda se aventurara por ali, domínio do Ford.

Quisemos beber água mineral, fugindo à água pardacenta que se bebia naqueles sertões; não havia mais. Pedimos cerveja, guaraná, soda, nada havia, a festa e o leilão tinham acabado com tudo. De um lado, junto a uma lojinha mais propícia, uma velha cantava sentada no chão. Junto dela, num carrinho, estava ajeitada uma parálitica moça, inda por cima, boba. Ria, ria muito, olhando todos, seguindo os que passavam

com o olhar. A boca aberta deixava escorrer uma baba gosmosa que pendia oscilante, colhendo as últimas luzes do dia. Moscas, moscas brincavam na boca da boba e entravam-lhes pelo colo, que era cheio em seus vinte anos. E a velha a repetir o seu bendito admiravelmente melodioso:

Deus lhe pague a santa esmola!

Deus o leve em seu andor!

Meus companheiros queriam partir, o ambiente angustiava. Pedi-lhes apenas o momento de gravar a melodia em meu livro de notas. E partimos sem que nada houvesse. Alguns tocaram no chapéu, ao que correspondemos com fatura. Quem for a Catolé do Rocha não tema cangaceiros nem se deixe influenciar por ambientes de tempestade. Catolé do Rocha, Palmeira dos Índios, Remate de Males, romances de capa e espada do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro/São Paulo, José Olympio/SCET, 1974.
- ANDRADE, Mário de. Catolé do Rocha. *O Estado de S. Paulo*, ano 9, n. 135, maio, 1939, suplemento em rotogravura.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prefácio, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Nova edição preparada por Telê Porto Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. São Paulo/Brasília, IEB-USP/IPHAN, no prelo. ALVARENGA, Oneyda & ANDRADE, Mário de Andrade. *Cartas*. São Paulo, Duas Cidades, 1983. (Carta de 2 de agosto de 1940)
- FRIEDENTHAL, Albert. *Stimmen der Völker in Liedern, Tanzen und Charakterstücken*. Berlim, Schlesinger'sche Buch und Musikhandlung, 1911.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. Depoimento. In: *EU SOU TREZENTOS, eu sou trezentos e cinquenta*: Mário de Andrade visto por seus contemporâneos. Rio de Janeiro, Agir, 2008.
- MIGNONE, Francisco. Saudades do passado. *Mário Trezentos*, 350. Contra capa de LP. Produzido por Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p239-247>

NOTÍCIAS • NEWS)

...da natureza a terra que
Outros leuauao quando nella admittissemos ceo.
mores, que tinhão esta impossibilidade de pella des-
terra houuesse. E finalmte os que a con-
bitauel, requei... que a con-
que não ha... notas de inutil, inhar-
gão... &c. que era o mesmo
goa fõmente. E exaqui a nossa re-
33 Pera liurar de tantas...
mundo, rezão a terra do Br...
perencia, houuera, mista...
contrarias, de tanto...
orsonhos, a...
... das as opinioens dos antigos,
... gum, de credito seu. E com...
... as calumnias publicas...
... cante

I Encontro de Pós-graduandos do IEB¹

[*First meeting of Graduate students from IEB*

Desde 2009, o programa de pós-graduação do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo — *Culturas e Identidades Brasileiras* — vem testemunhando um crescimento notável de seu corpo discente, resultando em pesquisas originais com inegável contribuição para os estudos brasileiros. Como decorrência lógica desse processo de amadurecimento, em dezembro de 2014 a Comissão de Pós-Graduação e a representação dos alunos de pós-graduação conceberam a realização do I Encontro de Pós-Graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros.

O objetivo do encontro foi estimular o debate e a troca de experiências de pesquisadores a partir de um enfoque interdisciplinar. As mesas de apresentação de trabalhos congregaram os discentes do programa de modo a contemplar a diversidade de formações, a variedade de objetos de pesquisa, assim como de metodologias utilizadas em suas investigações. O Encontro contou com a participação de 31 alunos, incluindo os já titulados, que expuseram os seus trabalhos, além de professores do Instituto e convidados externos, os quais atuaram na mediação e na discussão dos projetos e dos resultados das pesquisas.

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

Apresentamos o memorial do evento.

¹ Comissão organizadora: Ana Paula Cavalcanti Simioni, Eduardo Sato, Lucas Marchezin, Henrique Gerken Brasil, Marina Cerchiaro

9:00	Abertura	
09:10 - 10:40	Séculos XIX-XX: arte e literatura em tempos de transição	Antonio Dimas
9:10	Oscilações nos gêneros conto e crônica em Lima Barreto	Alexandre Juliete Rosa
9:25	Virgílio Maurício e o <i>Après le rêve</i>	Gabriela Rodrigues Pessoa de Oliveira
9:40	A História reescrita a pincel: Oscar Pereira da Silva e as encomendas para o Museu Paulista na	Carlos Rogério Lima Jr.
9:55	Figuração do grotesco na composição do romance <i>O Coruja</i> de Aluísio Azevedo	Maria Aparecida Viana Schtine Pereira
10:10	Debate	
11:00 - 12:15	Controvérsias do Urbano	Jaime Tadeu Oliva

11:00	A Nova Luz: discursos e práticas para o centro paulistano	Carla Janaína de Freitas Pereira
11:15	Uma natureza só minha: os discursos da natureza e urbanidade na cidade de São Paulo	Evandro Soares da Silva
11:30	Ao sabor dos ventos: controvérsias em torno da instalação de uma usina termoeétrica no Vale do Paraíba (SP)	Vinicius Garcia Mattei
11:45	Debate	
14:00 - 15:30	Mário de Andrade: olhares múltiplos	Luciana Barongen
14:00	Mário de Andrade, leitor e crítico da poesia romântica	Marcelo Castro da Silva Maraninchi
14:15	Possibilidades de uma câmera moderna	Viviane Azevedo Vilela
14:30	Mário de Andrade em diálogo epistolar com intelectuais e escritores uruguaios	Regiane Matos

14:45	Mário de Andrade e <i>A Gazeta</i> : “plumitivo incipiente” e “senhora de nobre e popular carreira”	Eduardo Tadafumi Sato
15:00	Debate	
16:00 - 17:30	Arte e cultura em tempos de di- tadura e redemocratização	Márcia Tosta Dias
16:00	As trienais de tapeçaria do MAM - SP: de 1976 a 1982	Maria Isabel de Souza Gradim
16:15	Milton Nascimento en- tre o sertão e a cidade	Vinícius José Fecchio Gueraldo
16:30	“Ditado Antigo” e outras histórias: memó- ria e narrativa no disco <i>Plínio Marcos em prosa e samba, com Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro</i>	Lucas Tadeu Marchezin
16:45	“Somos os filhos da revolução”? Valor e gozo na produção do pop rock brasileiro da década de 1980	Renato Gonçalves Ferreira Filho
17:00	Debate	

09:00 - 10:30	Cultura e poder em tempos de Estado Novo	Marianna Boghosian Al Assal
9:00	Uma contribuição para a aproximação entre Direito e Música: o estudo do samba pelo viés da regulamentação do trabalho	Martin Loffredo Nery
9:15	Os cafezais de Georgina de Albuquerque: produção, circulação e recepção	Manuela Henrique Nogueira
9:30	<i>Mulher</i> , de Adriana Janacópulos: articulações entre raça, gênero e nação no Estado Novo brasileiro	Marina Mazze Cerchiaro
9:45	Amélia: uma mulher, seus narradores e seus tempos	Amanda Beraldo Faria
10:00	Debate	
11:00 - 12:45	Imagens do Brasil: construção do Estado e da Nação	Alexandre Barbosa
11:00	Oliveira Lima e a divulgação do Brasil no exterior	Guilherme Souza Carvalho da Rocha Freitas

11:15	Existe uma política externa brasileira para a África?	Henrique Gerken Brasil
11:30	Intersecções entre História e Literatura: análise de um documento da Série "Correspondência" do Fundo Caio Prado Jr.	Talita Yosioka Collacio
11:45	Uma política sem "política": atualidade das controvérsias acerca de d. Pedro II	Lucas Santiago Rodrigues de Nicola
12:00	A incontinência da pena: as aventuras de Oliveira Lima contra o Barão do Rio Branco, Joaquim Nabuco e Rui Barbosa	Julio Vellozo
12:15	Debate	
14:00 - 15:45	Saberes Populares	Flávia Camargo Toni
14:00	Artesãos das águas: um estudo etnográfico sobre as habilidades perceptuais e práticas de pescadores	Lucas Lima dos Santos
14:15	"O barro cinzento paulista": produção em barro cozido na ordem de São Bento em São Paulo entre o século XVI	Edileine Carvalho Vieira

14:30	Discoteca Pública Municipal e a Etnomusicologia: O Concurso Mario de Andrade de Monografias (1946-1975)	Rafael Vitor Barbosa Sousa
14:45	Cultura popular, narrativa e interdisciplinaridade nas modas do fandango caiçara	Bruno Esslinger de Britto Costa
15:00	Debate	
16:00 - 17:15	Visões sobre o Nordeste	Eduardo Dimitrov
16:00	De Revoada à Zabumba Lanceada : a música do Quinteto Armorial nos anos 1970-1980	Francisco Luiz Jeannine Andrade Carneiro
16:15	Diários fotográficos de bicicleta em Pernambuco	Luciana Cavalcanti Mendes
16:30	O circuito comunitário da Festa do Divino em Brotas de Macaúbas e suas comunidades	Thiago Marcelo Mendes
16:45	Debate	

MISSÃO

A Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB) tem por 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

I. CONDIÇÕES GERAIS:

- A Revista do Instituto de Estudos Brasileiros publica artigos em português, espanhol, francês, italiano e inglês.
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela Revista do Instituto de Estudos Brasileiros deverão ser encaminhados em formato digital para o endereço eletrônico <revistaieb@usp.br>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo considerada a autenticidade e a originalidade do trabalho.
- Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
- Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
- 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.
- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).

2. PADRONIZAÇÃO DO TRABALHO ENVIADO

2.1. *Formatação*

- Programa: Word; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: Times New Roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

2.2. *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)

2.3. *Complementos*

- O artigo deve obedecer as normas ABNT NBR 6022/ 2003.
- Em página inicial, separados do corpo do texto, devem constar: título do artigo, em português e em inglês; nome(s) do(s) autor(es); filiação institucional (instituição, cidade, estado, país); breve registro da qualificação profissional.
- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta

deverá ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es).

- Resumo, com no máximo 10 linhas, em português e em inglês.
- Palavras-chave, entre três e cinco, em português e em inglês.
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer suas respectivas legendas.

2.4. *Notas e bibliografia*

- As notas explicativas e bibliográficas devem constar no rodapé devidamente numeradas e obedecidas as disposições da ABNT. Exemplos:

1. REIS FILHO, Nestor Goulart. A urbanização e o urbanismo na região das Minas. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).
2. HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: _____. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap. 4, p. 93-138.
3. 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 . Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
4. 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.). Anais do VI Colóquio luso-brasileiro de história da arte. Rio de Janeiro: CBHA/ UFRJ/ UERJ/ PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.

2.5. *Utilização do DOI*

- É necessário a inserção do DOI (Digital Object Identifier) de cada bibliografia — quando houver — (que pode ser encontrado no site www.crossref.org), conforme o exemplo abaixo:

SOBRENOME, PRENOME(S). Título: subtítulo (se houver). Nome do periódico, local de publicação, volume, número ou fascículo, mês(s) abreviado. ano. Disponível em <DOI:10.1086/599247>. Data de acesso.

3. 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 Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.