

MYLENE MIZRAHI • RAFAEL DO  
VALLE • RENATA BIANCONI • MARIA  
ALICE ROSA RIBEIRO • GUSTAVO  
DE CASTRO • ANDREA JUBÉ •  
LUCA BACCHINI • MARIA LAURA  
VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI  
• FLÁVIO OSCAR NUNES BRAGANÇA  
• PRISCILA FAULHABER •  
FERNANDO DE MORAIS • MARINA  
HAIZENREDER ERTZOGUE • REUVIA  
DE OLIVEIRA RIBEIRO • AZIZ  
JOSÉ DE OLIVEIRA PEDROSA • JÉ  
OLIVEIRA • ANA PAULA PACHECO  
• VANESSA MARTINS DO MONTE  
• PHABLO ROBERTO MARCHIS  
FACHIN • PEDRO ERNESTO FREITAS  
LIMA • JAIME TADEU OLIVA •  
FERNANDA PADOVESI FONSECA

revista



REVISTA DO  
INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
BRASILEIROS

Nº. 84 / ABR. 2023



QUITO, Mariana. Sem título, 1979c – gravura em metal colorida sobre papel, 23,5 x 13,3 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0009



QUITO, Mariana. Sem título, s. d. – água-tinta e água-forte sobre placa de metal recortada sobre papel, 17,5 x 24,2 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0037



QUITO, Mariana. Sem título, 1981 – gravura em metal colorida sobre papel – água-tinta e ponta-seca, 15,3 x 21,9 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0015



QUITO, Mariana. Sem título, s. d. – gravura em metal colorida sobre papel – água-tinta e água-forte, 15,5 x 15,8 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0035



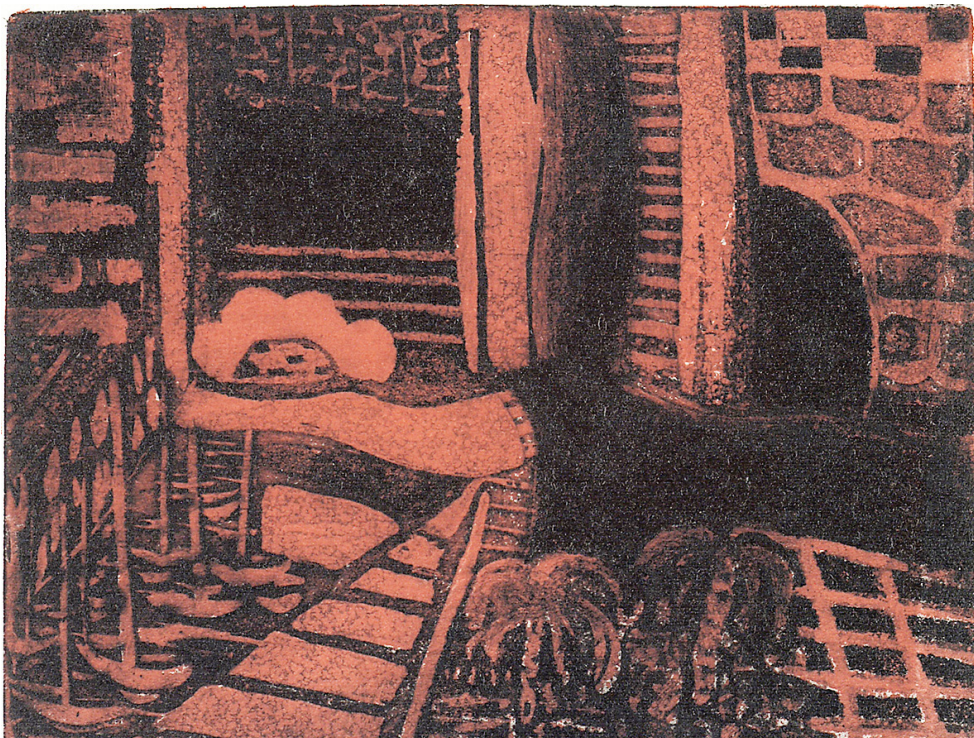
QUITO, Mariana. Sem título, s. d. – gravura em metal colorida sobre papel, 19,7 x 26,1 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0039



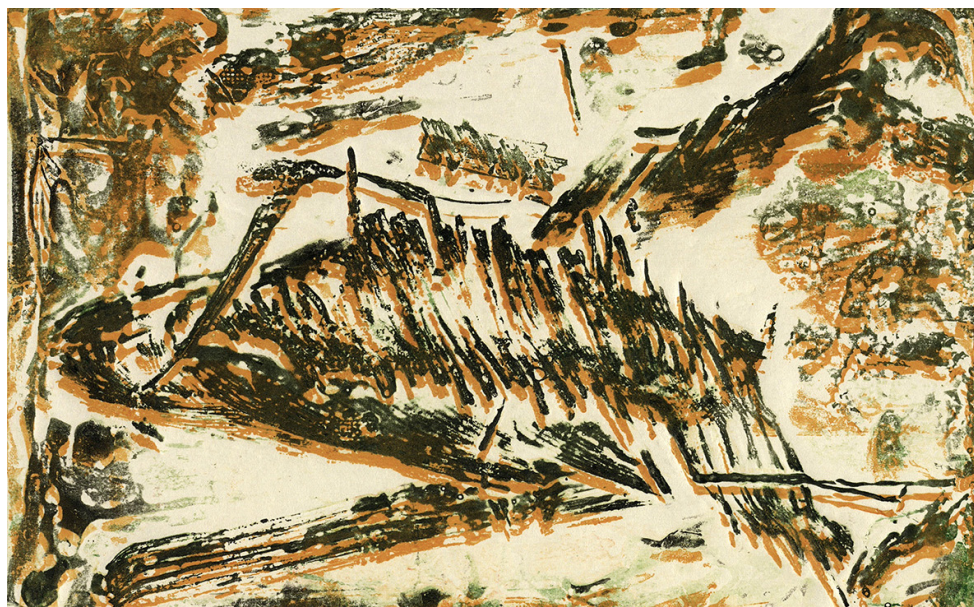
QUITO, Mariana. Sem título, 1982c – água-tinta e água-forte sobre papel, 13,4 x 16,6 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0018




QUITO, Mariana. Sem título, s. d. – gravura em metal colorida sobre papel – água-tinta e ponta-seca, 26,7 x 25 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0023



QUITO, Mariana. Sem título, s. d. – gravura em metal colorida sobre papel –  
 água-tinta, 15,4 x 18,8 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do  
 Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0030



QUITO, Mariana. Sem título, s. d. – gravura em metal colorida sobre papel,  
 29,9 x 41 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto  
 de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0021



QUITO, Mariana. Sem título, 1966 -  
água-tinta e água-forte sobre papel.  
34,4 x 29 cm. Coleção Mariana Quito,  
Coleção de Artes Visuais do Instituto  
de Estudos Brasileiros (IEB/USP),  
código de referência MQ-0001



**Universidade de São Paulo**

**Prof. Dr. Carlos Gilberto  
Carlotti Junior**  
REITOR

**Profa. Dra. Maria Armanda do  
Nascimento Arruda**  
VICE-REITORA

**I [ ] Instituto de  
[ ] Estudos Brasileiros**

**Profa. Dra. Sônia Salzstein**  
DIRETORA

**Profa. Dra. Monica Dantas**  
VICE-DIRETORA

**Pedro B. de Meneses Bolle**  
CHEFE TÉCNICO DA DIVISÃO  
DE APOIO E DIVULGAÇÃO



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



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

## Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X • n. 84, 2023 • abril

CONSELHO EDITORIAL: **ANAÍS FLÉCHET** (HISTÓRIA) – UNIVERSITÉ DE  
VERSAILLES SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES (UVSQ) – FRANÇA; **JULIE KLINGER**  
(GEOGRAFIA) – UNIVERSITY OF DELAWARE (UD) – EUA; **PABLO ROCCA**  
(LITERATURA) – UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (UDELAR) – URUGUAI; **SUSANA  
SARDO** (ANTROPOLOGIA) – UNIVERSIDADE DE AVEIRO (UA) – PORTUGAL.

EDITORES RESPONSÁVEIS **Dulcilia Helena Schroeder Buitoni** (IEB/USP);  
**Luiz Armando Bagolin** (IEB/USP); **Walter Garcia** (IEB/USP)

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

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

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado, Lucas Eroico**

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

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 CECILIA FRANÇA LOURENÇO**  
(UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV.  
DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA  
UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE**  
(EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV.  
FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO  
BENZAQUEN DE ÁRAÚJO** (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)

Capa: QUITO, Mariana. Sem título, s. d.. – gravura em metal colorida sobre  
papel – água-forte, buril e ponta-seca, 24,4 x 17,1 cm. Coleção Mariana Quito,  
Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP),  
código de referência MQ-0022

MYLENE MIZRAHI • RAFAEL DO VALLE •  
RENATA BIANCONI • MARIA ALICE ROSA  
RIBEIRO • GUSTAVO DE CASTRO • ANDREA  
JUBÉ • LUCA BACCHINI • MARIA LAURA  
VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI • FLÁVIO  
OSCAR NUNES BRAGANÇA • PRISCILA  
FAULHABER • FERNANDO DE MORAIS  
• MARINA HAIZENREDER ERTZOGUE  
REUVIA DE OLIVEIRA RIBEIRO • AZIZ JOSÉ  
DE OLIVEIRA PEDROSA • JÉ OLIVEIRA •  
ANA PAULA PACHECO • VANESSA MARTINS  
DO MONTE • PHABLO ROBERTO MARCHIS  
FACHIN • PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA •  
JAIME TADEU OLIVA • FERNANDA PADOVESI  
FONSECA • MYLENE MIZRAHI • RAFAEL  
VALLE • RENATA BIANCONI • MARIA  
ALICE ROSA RIBEIRO • GUSTAVO DE CASTRO  
• ANDREA JUBÉ • LUCA BACCHINI • MARIA  
LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI •  
FLÁVIO OSCAR NUNES BRAGANÇA • PRISCILA  
FAULHABER • FERNANDO DE MORAIS  
• MARINA HAIZENREDER ERTZOGUE  
REUVIA DE OLIVEIRA RIBEIRO • AZIZ JOSÉ  
DE OLIVEIRA PEDROSA • JÉ OLIVEIRA •  
ANA PAULA PACHECO • VANESSA MARTINS  
DO MONTE • PHABLO ROBERTO MARCHIS

I3	<b>Editorial - Do céu que nos cobre ao chapéu que nos desnuda</b>
----	---

**ARTIGOS • ARTICLES )**

I8	<b>Slippery stereotypes – hair and the aesthetics of race in Brazil</b> [ <i>Deslizes do estereótipo – cabelos e estéticas da raça no Brasil</i> • Mylene Mizrahi]
39	<b>Ensaio sobre o chapéu: reflexões de Gilda de Mello e Souza a partir de um acessório da moda</b> [ <i>Essay on hat: Gilda de Mello e Souza's reflections from a fashion accessory</i> • Rafael do Valle]
55	<b>Choque cultural, notas sobre uma entrevista de Celso Furtado a Zelito Viana, 1975</b> [ <i>“Choque cultural”, notes on an interview by Celso Furtado to Zelito Viana, 1975</i> • Renata Bianconi • Maria Alice Rosa Ribeiro]
78	<b>Pequena biografia política de Guimarães Rosa</b> [ <i>Brief political biography of Guimarães Rosa</i> • Gustavo de Castro • Andrea Jubé]
99	<b>O silêncio sinfônico da floresta. Geofonia, biofonia e antropofonia em A selva, de Ferreira de Castro</b> [ <i>The symphonic silence of the forest. Geophony, biophony and anthropophony in Ferreira de Castro's A selva</i> • Luca Bacchini]
II4	<b>Dois cancioneiros inacabados: os caminhos cruzados de Amadeu Amaral e Mário de Andrade</b> [ <i>Two unfinished folkloric collections: the crossed paths of Amadeu Amaral and Mário de Andrade</i> • Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti]
I43	<b>Eufrásia Teixeira Leite entre as finanças e a moda</b> [ <i>Eufrásia Teixeira Leite between finance and fashion</i> • Flávio Oscar Nunes Bragança • Priscila Faulhaber]
I62	<b>Paisagens brasileiras do século XIX: cotidiano e desafios dos viajantes naturalistas</b> [ <i>19th century Brazilian landscapes: daily life and challenges of naturalist travelers</i> • Fernando de Moraes • Marina Haizenreder Ertzogue • Reuvia de Oliveira Ribeiro]

- 180      **Notas sobre a história da igreja Matriz de Santo Antônio,  
no distrito de Glaura, em Ouro Preto** [ *Some notes about  
the history of the Mother Church of Santo Antônio, in the district  
of Glaura, in Ouro Preto* • Aziz José de Oliveira Pedrosa

**CRIAÇÃO • CREATION )**

- 207      **Te conto poemas** [ *I tell you poems* • Jé Oliveira
- 212      **Grades e caixas** [ *Bars and boxes* • Ana Paula Pacheco

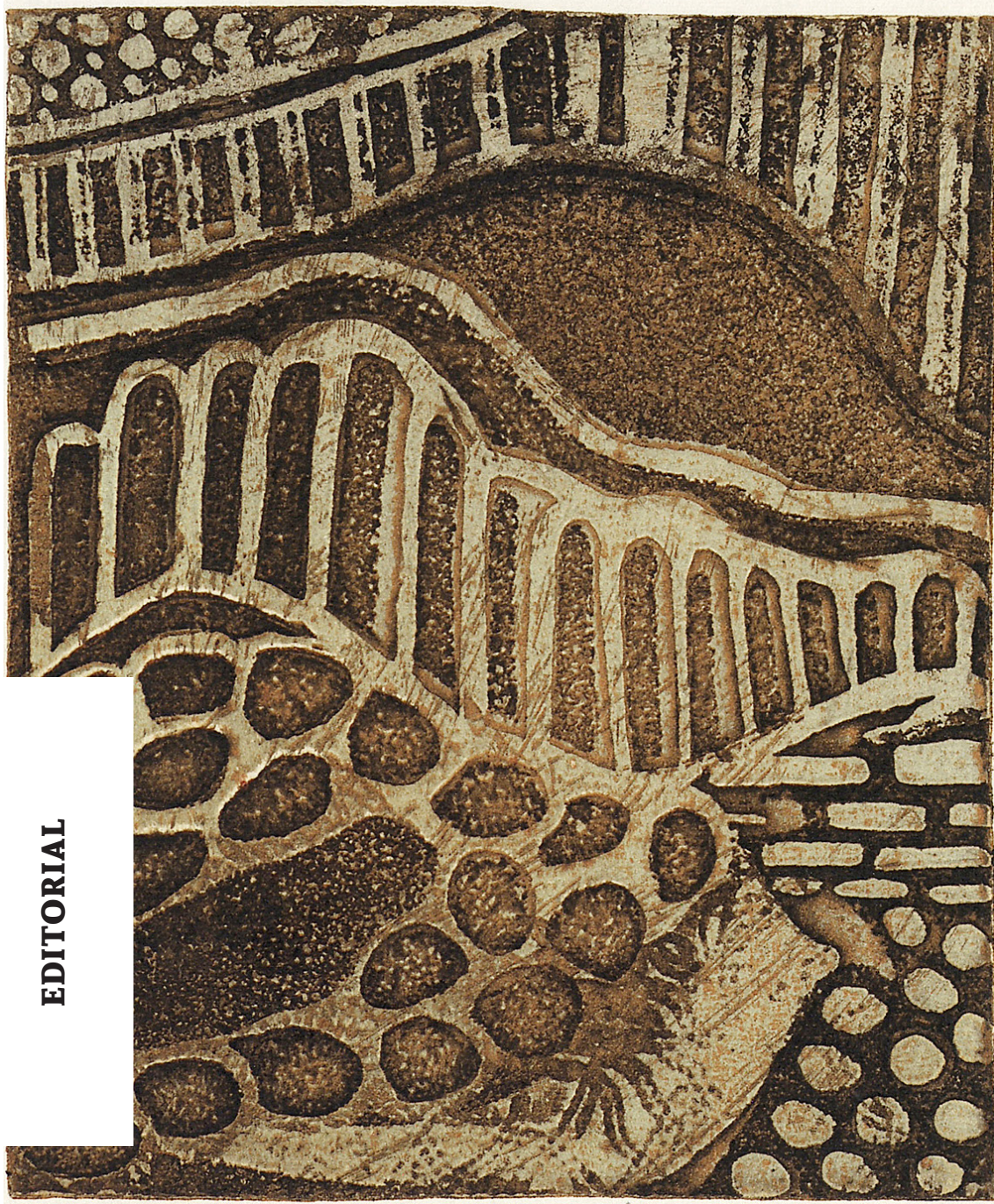
**DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS )**

- 220      **Edição de carta autógrafa de Diogo da Sylveyra  
Vellozo ao governador da capitania de Pernambuco,  
Henrique Luiz Pereyra Freyre** [ *Edition of autograph letter  
by Diogo da Sylveyra Vellozo to the governor of the captaincy of  
Pernambuco, Henrique Luiz Pereyra Freyre* • Vanessa Martins  
do Monte • Phablo Roberto Marchis Fachin

**RESENHAS • BOOK REVIEWS )**

- 232      **Entre liberdade e prisão, estratégias para lidar com  
o regionalismo na arte moderna pernambucana**  
[ *Between freedom and prison, strategies to deal with regionalism  
in modern Pernambuco art* • Pedro Ernesto Freitas Lima
- 239      **A tripla transformação da vida humana**  
[ *The triple transformation of human life* • Jaime Tadeu  
Oliva • Fernanda Padovesi Fonseca

# EDITORIAL



QUITO, Mariana. Sem título, s. d. – água-tinta sobre papel, 23,9 x 19,2 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0032

## DO CÉU QUE NOS COBRE AO CHAPÉU QUE NOS DESNUDA

O número 84 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)*, como de costume, traz uma ampla gama de assuntos aos leitores, contemplando o seu compromisso com a diversidade e a multidisciplinaridade enquanto tópicas contemporâneas. Se, no entanto, fosse possível imaginarmos um ponto de inflexão no conjunto de artigos aqui apresentados, a questão do corpo, ou do corpóreo, seja este entendido como o fulcro de representações e manifestações sociais, raciais, políticas, ideológicas, artísticas, seja como o *locus* de experiências de deslocamento e de territorialidade, talvez possa servir de balizador ou mote, provocando os leitores e instigando-os a pensarem nas múltiplas relações que são estabelecidas hodiernamente e historicamente tendo-o (o corpo) como evidência primordial de um acontecimento, no sentido *deleuziano* (DELEUZE, 2009, p. 360).

Mylene Mizrahi (PUC-RJ), no artigo “Slippery stereotypes – hair and the aesthetics of race in Brazil”, analisa os tipos de penteado de mulheres negras como estratégias, na década de 2010, no Rio de Janeiro, para combater o racismo e o apagamento das diferenças ou inversamente para reforçá-los, corroborando os discursos sobre mestiçagem e branqueamento há muito em curso em nosso país. Mizrahi problematiza assim, para além do caráter performativo no trato dado aos cabelos e às cabeças, a mão de via dupla presente nos discursos estéticos de raça.

Rafael do Valle (UFSCar) retoma o antológico ensaio *O espírito das roupas*, de Gilda de Mello e Souza, no artigo “Ensaio sobre o chapéu: reflexões de Gilda de Mello e Souza a partir de um acessório da moda”, para pensar sobre o chapéu como um item de vestimenta que transcende o seu aspecto utilitário. Impregnada pelo corpo de quem o porta, e ao mesmo impregnando-o, a roupa em geral é afetada pelos gestos corporais, o que levou a autora a declarar “a moda como a mais humana das artes”. O chapéu, em particular, é apresentado como uma espécie de máscara que, ao ser vestida, desnuda um *éthos* ou o caráter do usuário que, por sua vez, se quer investido como sua imagem correspondente, muito embora falsa, pois se trata de uma ilusão criada apenas para o trato social. É assim, ao menos, que o chapéu é visto pela incessante ironia machadiana, lembrada pela ensaísta.

Em “*Choque cultural*, notas sobre uma entrevista de Celso Furtado a Zelito Viana, 1975”, Renata Bianconi (Unicamp) e Maria Alice Rosa Ribeiro (Unesp) comentam o curta-metragem *Choque cultural*, de Zelito Viana, criado a partir de uma entrevista

com Celso Furtado após o seu retorno ao Brasil. Na entrevista, Furtado expõe didaticamente o desenvolvimento da sociedade colonial portuguesa no Brasil com a exploração da indústria açucareira, e como esta serviu para alicerçar as divisões sociais resultantes, com a formação de uma “classe de cima” e uma “classe de baixo”. Segundo as autoras, as opiniões de Furtado ajudaram Zelito a estruturar o seu filme, que busca dar visibilidade imagética aos conceitos de “dominação cultural e econômica”, percorrendo cidades brasileiras e mostrando, através de sua organização e desorganização urbana, o descompasso entre as classes referidas.

A adesão dos artistas à política e o modo como esta afeta a produção e também a recepção de sua obra são o tema do artigo “Pequena biografia política de Guimarães Rosa”, de Gustavo de Castro (UnB) e Andrea Jubé (UnB). O autor e a autora partem de um conjunto de documentos e entrevistas a fim de dar conta do posicionamento político do escritor, tido como flagrantemente conservador, em contraste com as suas posições progressistas no campo da escrita.

Em “O silêncio sinfônico da floresta. Geofonia, biofonia e antropofonia em *A selva*, de Ferreira de Castro”, Luca Bacchini (Sapienza Università di Roma) volta ao romance de Ferreira de Castro, publicado em 1930, tendo a floresta amazônica como cenário das mazelas enfrentadas pelos povos seringueiros. Tomando as descrições da mata como testemunhos de uma experiência real vivenciada pelo escritor, Bacchini busca entender como o romance pode ser pensado também como uma caixa de ressonância (e amplificação) dos sons da natureza, biológicos e não biológicos, encarecendo o efeito patético no eventual leitor atual de Ferreira de Castro.

Por sua vez, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (UFRJ), em “Dois cancioneiros inacabados: os caminhos cruzados de Amadeu Amaral e Mário de Andrade”, busca traçar elementos comuns na comparação entre o “Cancioneiro caipira”, de Amaral, e “Na pancada do ganzá”, de Mário de Andrade, refletindo sobre o interesse pela cultura popular dos dois autores cidadãos dentro do ambiente cultural demarcado pelo desenvolvimento do modernismo.

Flávio Oscar Nunes Bragança (UVA) e Priscila Faulhaber (MAST) buscam recompor a história de Eufrásia Teixeira Leite em “Eufrásia Teixeira Leite entre as finanças e a moda”, tendo-a como exemplo de emancipação econômica que alteraria o tradicional papel de submissão imposto à mulher em nosso meio (em muitos casos, até os dias atuais). Eufrásia encontrou na moda, segundo o autor e a autora, os meios adequados para a explicitação de sua identidade como mulher e como *persona* social inserida na sociedade burguesa no início do século passado.

Em “Paisagens brasileiras do século XIX: cotidiano e desafios dos viajantes naturalistas”, Fernando de Moraes (UFT), Marina Haizenreder Ertzogue (UFT) e Reuvia de Oliveira Ribeiro (IFTO) analisam os diários de Johan Emanuel Pohl, George Gardner, Francis Castelnau, Louis Van Houtte e Auguste Biard, lendo-os sempre como documentos primários nos quais se expõem as dificuldades das expedições científicas feitas no Brasil no século XIX. Enfrentando toda sorte ou infortúnio de ocorrências, esses viajantes só podiam contar com o alento pelo auxílio inconstante da população nos locais pelos quais passavam, no mais das vezes se abrigando sob o céu do Brasil, com seu clima instável e a sua natureza inclemente.

Recuando mais no tempo, para o século XVIII, Aziz José de Oliveira Pedrosa

(UEMG), em “Notas sobre a história da igreja Matriz de Santo Antônio, no distrito de Glaura, em Ouro Preto”, busca demonstrar, a partir de uma reconstituição histórico-arqueológica, as diversas fases da igreja de Glaura, exemplificando através dela o desenvolvimento acelerado da arquitetura setecentista local *pari passu* com o incremento da exploração mineral nas Minas Gerais.

A seção Criação convidou para este número o ator, diretor, dramaturgo e escritor Jé Oliveira, fundador do Coletivo Negro, que nos traz dois poemas em prosa inéditos: “Zoom nos ouvidos e nos olhos” e “As águas e os olhos”. Convidamos também a escritora e professora de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP Ana Paula Pacheco, que nos brinda com dois instigantes textos sobre o feminino, em seu “Grades e caixas”.

Na seção Documentação, o atual número conta com um excelente exercício de leitura filológica, a “Edição de carta autógrafa de Diogo da Sylveyra Vellozo ao governador da capitania de Pernambuco, Henrique Luiz Pereyra Freyre”, feito por Vanessa Martins do Monte (USP) e Phablo Roberto Marchis Fachin (USP), que versa especialmente sobre a dinâmica dos transportes naquela capitania em fins da década de 1730. A carta em questão, objeto desta edição, encontra-se na Coleção Alberto Lamego, no Arquivo do IEB.

Por fim, o número traz duas resenhas de publicações atuais que devem ser merecedoras de toda a nossa atenção. Em “Entre liberdade e prisão, estratégias para lidar com o regionalismo na arte moderna pernambucana”, Pedro Ernesto Freitas Lima (Unespar) se debruça sobre o livro *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*, de Eduardo Dimitrov, para evidenciar a relação de mão dupla (positiva e negativa) entre o trânsito dos conceitos de “periférico” ou “regional” e de “busca de identidade”, amplamente trabalhados pelo modernismo naquele momento de seu desenvolvimento histórico. Em “A tripla transformação da vida humana”, de Jaime Tadeu Oliva (USP) e Fernanda Padovesi Fonseca (USP), é analisado o livro *L’Humanité: un commencement. Le tournant éthique de la société-Monde*, de Jacques Levy, no qual o autor expõe um tríplice conceito para entender as mudanças no mundo contemporâneo: “a formação de uma sociedade-Mundo, a emergência de uma sociedade de indivíduos e a virada ética”.

O atual número conta, como incursões visuais ao longo do volume, capa e contracapa, com gravuras do acervo do IEB, de autoria da artista Mariana Quito (Alentejo, Portugal, 1928-Santos, SP, Brasil, 2003). Esse acervo, composto ao todo de 188 gravuras (calcografias, relevos e colografias) foi gentilmente doado ao Instituto pela própria artista em duas remessas, em 1992 e em 1994, tornando-se objeto de uma pesquisa atenciosa da professora e pesquisadora Mayra Laudanna, que resultou na publicação do livro *Mariana Quito, Portugal-África-Brasil: uma trajetória artística* (LAUDANNA, 2013) e em uma exposição nas antigas dependências do Instituto, com curadoria da referida professora.

Dulcília Helena Schroeder Buitoni<sup>1</sup>, Luiz Armando Bagolin<sup>2</sup>, Walter Garcia<sup>3</sup>  
*Editores*

---

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

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

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

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LAUDANNA, Mayra. *Mariana Quito, Portugal-África-Brasil: uma trajetória artística*. São Paulo: Edusp, 2013.

## SOBRE OS AUTORES

### **DULCÍLIA HELENA SCHROEDER BUITONI** é

professora sênior do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

dbuitoni@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2695-5529>

**LUIZ ARMANDO BAGOLIN** é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

lbagolin@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-6513-2846>

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

waltergarcia@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-0455-4831>

*Recebido em 10 de março de 2023*

*Aprovado em 20 de março de 2023*

BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder; BAGOLIN, Luiz Armando; GARCIA, Walter. Do céu que nos cobre ao chapéu que nos desnuda. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 13-16, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p13-16>



**ARTIGOS • ARTICLES)**

QUITO, Mariana. A fonte, 1989 – gravura em metal colorida sobre papel – água-tinta e ponta-seca, 17,2 x 12,1 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0020

# Slippery stereotypes – hair and the aesthetics of race in Brazil

[ *Deslizes do estereótipo – cabelos e estéticas da raça no Brasil* ]

Mylene Mizrahi<sup>1</sup>

In this article I work with reflections and research results that I have presented at other times, including in previously published articles. In terms of the arguments and syntheses presented, I want to thank the generous reading by Vânia Zikán Cardoso and the suggestions of the reviewers of RIEB. Of course I am fully responsible for any mistakes.

*Translated by Jeffrey Hoff.*

**ABSTRACT** • Motivated by disputes between Blacks and Whites I analyze strategies to address racism in the 2010's. A study of Black women's hairstyles identified explicit modes of claiming race and questions if there has been a change of paradigms. Subsequent research in schools about the proper aesthetic reveals miscegenational ideals. Slips in the meanings of stereotypes display aesthetics in its performative dimensions, triggered either to exercise or confront racism. The examination of hairstyles reveals constant tension between change and permanence and a non-harmonious conviviality between racial concepts in Brazil. • **KEYWORDS** • Aesthetics; stereotype; racism.

**RESUMO** • Motivada por disputas envolvendo pessoas brancas e negras, analiso estratégias para lidar com o racismo nos anos 2010. Pesquisa junto a penteados de mulheres negras mostra modos explícitos de reivindicar a raça e faz pensar em mudança de paradigmas. Pesquisa em torno da estética adequada em escolas brasileiras evidencia o apagamento da raça. Os deslizes nos significados dos estereótipos expõem a estética em dimensão performativa, acionada para exercício ou enfrentamento do racismo. Vemos o constante tensionamento entre mudança e permanência e a convivência nada harmônica entre concepções sobre raça no Brasil. • **PALAVRAS-CHAVE** • Estética; estereótipo; racismo.

*Recebido em 28 de julho de 2022*

*Aprovado em 31 de janeiro de 2023*

MIZRAHI, Mylene. Slippery stereotypes – hair and the aesthetics of race in Brazil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 18-38, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p18-38>

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brazil).

## I

Christmas was approaching and I was going to give two friends I had made during fieldwork a shiny liquid lip gloss. I gave each one a clear gloss because I had learned that women with “black mouths” do not like “dark” makeup on their lips. I also had to give a present to Karla, a woman with golden skin, wavy, blond hair, and a thin nose. Karla lived at the Morro do Cantagalo, a favela in Rio de Janeiro on top of the hill that separates Ipanema from Copacabana. She was regularly found on the sands of the Praia do Arpoador beach, and seemed to me to be a female version of the surfer immortalized in the song “Menino do Rio”, by Caetano Veloso. The boy with golden skin, slick hair and “trunks body open in space” [“calção corpo aberto no espaço”], as the lyric goes, who we later learned the singer may have had a crush on, and who was interpreted by André di Biase in a film of the same name.

Quite content and feeling like I was on top of the logic of female funk taste, I gave Karla a “dark” gloss. She looked at me with disdain, a look that I was accustomed to receiving every time I made an improper comment or gesture, as if she was asking if I didn’t know that people “of color” do not use dark lipstick and gloss. That was exactly why I gave her a “dark” red gloss, I began to explain before she raised the issue. Upset with my inability to understand what she was saying to me, Karla raised her upper lip and showed me her dark gums, thus resolving any discussion about whether she was a person “of color”, as she said another time. Once again Karla disturbed me by referring to a practice common among buyers and sellers of enslaved Black people, of raising their lips to verify the health of their gums. With her gesture Karla presented the racial inscription on her flesh, a trait that just because I did not see it, does not mean that it did not exist or was not relevant.<sup>2</sup> Not by chance, on other occasions I had heard Karla say that she had “pele encardida” [tainted skin] or was “the color that the gringos like”. Her “color” was visible. It was I who did not see it. If Karla could be

---

2 About the practice of verifying the oral health of slaves by examining their gums see Schnoor (2007) and Sousa (2019). For odontological procedures for lightening gums and the marks of race see Bolla (2007).

seen or classified as a White Brazilian (COSTA; SCHUCMAN, 2022), she was warning me that she wasn't.

This had taken place between 2007 and 2008, when I was doing fieldwork circulating through the metropolitan region of Rio de Janeiro and its surroundings, together with the network of relations articulated around Mr. Catra, the iconic singer of funk carioca, who passed away in late 2018. The mental image of the incident with Karla stuck with me for many years, appearing, and reappearing in different reflections. This time it came back to compose the tensions that inspire me in this text: for Karla to call herself "mestiza" – "the color that gringos like" or "have tainted skin" – did not erase her race, it did not annul the fact that she was "of color".

Since the 1950s we know that in Brazil appearance is crucial to our definition of racism and thus to our conceptions of race, as we can gather from the seminal essay by Oracy Nogueira (2007). This is true to the extent that for Brazilians, corporal appearance is crucial not only to perceptions of racism, but also to living with racism. And if what is fundamental in Brazil is the "mark" ["marca"], that which phenotype reveals, in the United States – the social reality that serves as a contrast to allow Nogueira to objectify us – the determinant is origin and descentance.

Expanding this argument, we can say that the phenomenon of "passing", the possibility to hide a "Black identity", can be considered as a problematic specific to the US reality, but not so much to Brazil, at least in our recent history. In the US, performances of Whiteness may be sufficient for a person to be seen as White, although they can be read as attempts to hide one's origin, placing the one "passing" under a permanent risk of having their Blackness discovered. In Brazil these performances more specifically seek to make ambiguity a form of racial agency, as Karla artfully did. But Karla also indicated to me, and here is where the destabilizing potential of her intervention resides, that if to be *parda* (brown-skinned) – for me refers to a census category – it can offer her an advantageous position on Brazil's racial map, her "race" is given by her origin and not by her appearance. There is something that defines her place in the world that is beyond visible codes, or the readily visible.

It is this tensioning, which appears to me to be constitutive of the ways that race is conceived in Brazil and of how racism operates among us, that I would like to explore in this article. I will use as a privileged entrance point different performances of race, paying special attention to those that appear to me to be stagings in response to what Lélia Gonzalez defined as "racism of denial", a racism that is defined by the denial of its own existence (GONZALEZ, 2019). This is a silent racism, but still real and which surges by "dictates of custom", as Lília Moritz Schwarcz argues (2012). It is a racism that belongs to the sphere of the private and that, according to Brazilian codes of etiquette, should be a private matter, as is the race inscribed viscerally within Karla as she exposed to me, and that is revealed by discussions about taste. Like those that guided our conversations in the field, in which *things*, more specifically consumer goods, were crucial participants.

It will be at the interface between taste and racism that I will construct my analysis about performances of race engendered by Black and White people and their hair in three relational contexts of investigation in Rio de Janeiro: one formed

by women belonging to a network of relations articulated around Mr. Catra; another articulated by university students; and a third constituted by elementary schools, their children, and their caregivers. I will reflect on stereotypes and aesthetics, considering the latter in its performativity. With a particular focus on hair, I will show that stereotypes gain flesh through diacritical signs, and that it is also possible to undo these stereotypes. My analysis focuses on different hairstyles and how they allow entering distinct modes of living and exercising racism and contemplates how hair can be used to denounce and confront racism. The performativity of aesthetics will thus be seen in the way that diacritical signs can be triggered both to exercise racism and to challenge it.

This article should thus be read as a continuation of the text “As políticas dos cabelos negros, entre mulheres: estética, relacionalidade e dissidência no Rio de Janeiro” (MIZRAHI, 2019a) in which I expand on Judith Butler’s argument concerning gender (BUTLER, 1993), adding to the discussion about the materiality of bodies the problematic related to the materiality of objects (MILLER, 2013), to propose that the concept of performativity is useful for thinking of the production of our different senses of self. If gender is never a given, as Butler argues, and must be permanently reiterated through performative acts, these same acts depend on things – the clothes and corporal adornments with which we dress ourselves each day – to be concretized and have their effects guaranteed. Therefore, it is together with these consumer goods that we can reiterate not only our gender, but how we understand and position ourselves in the world. This brings me to the final proposal that I will develop in this article: like gender, race has a performative dimension. As we see, if the hairstyles that I called ambiguous, sought to establish a racial ambiguity to strengthen circulation through public space and help elude cleavages of race and class, Black hair strengthens circulation in another way, by claiming ethnicity, refusing invisibility, exposing Blackness, and denouncing cleavages of race and gender.

For a few years I have been considering the notion of aesthetics, conceptualizing it as a force, as something that produces effects on the world (MIZRAHI, 2014). This prevented me from reducing aesthetics to form and appearance, a concept that is quite far from the conception that separates the appreciation of form from ethics and was based on the notion of universal beauty. I also distanced aesthetics from its reification – differentiating it from style and avoiding using it to profile separate worlds or cultures – or to refer to what pleases the senses. Now, by exploring the relationship between aesthetics and performativity through a discussion about racial stereotypes, I want to show that if the reification of aesthetics can be useful for maintaining racial cleavages it can also serve to challenge them. My objective in this article is therefore to defend how an analysis of aesthetics and taste offers insights to the discussion about race and racism in Brazil, with hair being the special entrance point for this analysis. To do so, I will return to various articles I have written, which will require me to cite my own work<sup>3</sup>.

---

3 In these previous reflections I also present the theoretical framework that has guided my discussions about aesthetics and taste as well as other studies involving hair.

I divide the text in seven sections. After this introduction, I present a synthesis of my research trajectory and how an investigation of aesthetics raised the problem of race. In the following section I present the evolution of Black hairstyles in the decade of 2010 and how they distanced themselves from ambiguous modes and approached more explicit modes of claiming race. In the following section I turn to contemporary literature about the problem of race in Brazil, highlighting works that explore the tension between miscegenation and Blackness. I then present new research about conflicts of taste involving the hair of Black and White children, which also occurred in the decade of 2010. Before concluding, I discuss stereotype and aesthetics and the dual possibility that diacritic signs offer to exercise and challenge racism.

## II

In my research trajectory I have been accompanying peripheral aesthetic manifestations. When delineating my research field, my question was not focused on the problem of race, but was sought to consider aesthetics as form and agency. As we know since Alfred Gell (1998), aesthetics is not isolated in the world and what it does causes silent discourses to emerge that are related to divisions of class and race, and to gender. I was thus gradually inserted in the debate about racial relations, articulating racism, corporal aesthetics, and circulation through public space.

In the early decade of 2000 I accompanied the process of resignification of style that until then was known as the “calça da Gang”, very tight female leggings that looked like jeans (MIZRAHI, 2011)<sup>4</sup>. Finding in girls who go to funk dances the authentic creators of this style, I followed these pants to dances, where I took inventory of female and male outfits, articulating these clothes to other aesthetic manifestations seen at these parties. My master’s study was guided by these dances and the pants proved to be a stylistic mark of the funk wardrobe, precisely because their qualities suited the dances. They are an elasticized pants like athletic leggings, which could look like jeans and are apt to receive aesthetic interventions. They are tight clothing often embellished with glitter and embroidered to emphasize the sinuous shapes of bodies when dancing and conducting equally sinuous movements. The pants fit like a glove for a carioca funk party (MIZRAHI, 2019b)<sup>5</sup>.

The youth that I accompanied at the funk dances raised the problem of strategies of self-presentation and their implications for their daily lives, a problematic that I examine in my doctoral studies. If I returned from these dances attentive to the powers of the body, my new interlocutors in the field warned me that more than

---

4 “Calça da Gang” literally means Gang pants. Gang is a brand name, but the term was widely used, even in the media, to refer to the style.

5 Carioca is the adjective used to qualify things or persons related to Rio de Janeiro. The core of my investigation was given by a weekly dance at a club in the Centro region of Rio de Janeiro, on Saturday nights and before holidays. The field work spanned 18 months, in 2004 and 2005.

“a good ass”, what was important was hair. “Without hair” you don’t go out not even to the corner.

My doctoral fieldwork was guided by the circulation of funk through the city. I followed the music along the network of relations of the Carioca funk singer Mr. Catra: in recording studios, in a more domestic environment, and in his movements through the city to give shows<sup>6</sup>. I began to accompany funk subjects, who were mostly Black and brown-skinned Brazilians, in their movement through Rio de Janeiro, entering and leaving the spaces – which were more or less centrally located, and more or less hegemonic. Racial ambiguity was critical in this new conjuncture. To ask about aesthetics and seriously consider the quest for ambiguity revealed the centrality of appearance and beauty to how my interlocutors lived with and confronted daily racisms.

In the next section we will see that the ways appearance and beauty are agencied in this circulation and change over time. However, the understanding that movement through public space contains an imminent risk of confronting racism is not attenuated. Along the temporal arc that I will trace, I present the evolution of hairstyles used by Black people – which accompany not only the passage of time, but also fashion – to note a gradual distancing from ideas of miscegenation that led towards more explicit ways of declaring race. Aesthetics shifted from being a determinant of ambiguity to something that makes a distinction. I understand that the three Black hair styles that I will present reveal a performative dimension of race and highlight the consequences of performativity for claims to Blackness.

### III

Circulating through Rio de Janeiro with my funk girlfriends, I discovered what I would later call “ambiguous hair”: a style composed fundamentally of human hair extensions that were neither straight like that of White women or tightly curled like that of Blacks. They told me that the intent was to produce a non-White appearance, but not one linked to what they understood to be a representation fixed in Blackness. They wanted to strengthen their circulation through the city, elude racism and class prejudice, and become visible by means of a certain invisibility. They used racial ambiguity as a form of agency, turning the ways they produce beauty and their corporal aesthetics into an index of the silent process with which racism is traditionally described in Brazil.

With these women I truly discovered another world and conducted an anthropology of friendship, as did Jean Rouch in his filmic ethnographies in African countries (GONÇALVES, 2008). In this way the knowledge produced resulted from the quality of the relationships that we established in the field and we were reciprocal sources of information, knowledge and curiosity. From this perspective, “normality”, the norm provided by the hair of White people in contrast to which difference would be produced (KILOMBA, 2019), was only one of the components of the oscillation of meanings to

---

6 My doctoral fieldwork lasted 19 months, from mid 2007 until late 2008.

produce difference. My semitic hair, although it was not “straight and smooth”, was also not sufficiently curly to serve as an ideal for them. It was too “soft” [“moles”]<sup>7</sup>.

Given that difference is always relational, the hairstyles that I discovered with my funk friends offered an entrance to conceptual worlds and also allowed an expansion of worlds (HOLLBRAAD, 2007). The ideal hairstyle or the type of hair that was appreciated was neither straight nor kinky, but had a particular type of curl; it would only form curls when washed and creams applied. It should also be “straight” enough so that the curls would temporarily come undone with “brushing”. This hair could be innate or not, as in the case of the hair extensions, the “mega hair”. As I have affirmed, the non-evident aspect of Brazilian racism requires attention to non-verbal discourses and makes appearance a central component in social relations, so that evaluations related to race and skin color can be better captured through aesthetics and taste; through a discussion about the adornment to be used (MIZRAHI, 2015, p. 34).

I gradually learned that the anthropology that I do can never be separated from the fact that I am a Jewish woman of White appearance, as well as the daughter of Turkish migrants, belonging to the Carioca middle class. I actively came to use my body – hair, personal taste, appearance – as an investigative device, placing it at the service of intellectual questionings produced by a particular sensitivity to the logics that govern Rio de Janeiro<sup>8</sup>.

At the time of my doctoral fieldwork, the Black hairstyles I have described were not often seen, and were more associated to Black artists and activists. A decade later, the same was not true, with university spaces becoming a privileged environment for gauging the proliferation of Afro hairstyles, braids and turbans that accompanied a pulsating student activism. As I registered in conversations with a group of university women, they used their hair to produce an evidently non-White appearance, where difference was conceived in its radical sense, and the dual pairing White/Black was remade. They disassembled the gradation produced by the multiple forms of racial classification that accompany the nomenclature constructed for nuances of color in Brazil. They established a clear contrast with the more ambiguous form of producing beauty and dealing with racial and class prejudices that I encountered among my funk girlfriends (MIZRAHI, 2019a, p. 472-473). It is worth noting that today, some of these women have come to use braided hair.

But it was in the middle of the decade of 2010 – between these two research periods – when I found what I have designated as a third style, formed by synthetic braided hair extensions in colors such as green, blue, and pink, and I noted the destabilizing power of aesthetics on the landscape of the city. This hair style clearly expressed that it was produced by human hands. The extensions appeared to be used as an accessory, with no attempt made to hide their artificiality. If it took me

---

7 For an example of how hair can be a problem for semitic women see Yee (2021).

8 On another occasion I contemplated with Mr. Catra the creative productivity of the non place occupied by the Jew, bringing to the conversation Kafka, Benjamin and Scliar, as well as Fanon, Gilroy, Baldwin (MIZRAHI, 2018a). In this article, it is more specifically Carlo Ginzburg's considerations about distance in his *Wooden eyes* (2002), catalyzed by the fact that the author is Jewish, which inspired me, an issue that escapes the scope of the reflections I make here and will leave to treat more deeply at another moment.

a long time to notice hair extensions in the funk world, with Blue, as I call a young university student who in the middle of the decade of 2000 showed them to me for the first time, this did not occur. Blue evidently used her hair as a technology through which she produced herself and had herself seen. She had blue hair that combined with an entire outfit that she put on the afternoon that I met her: blue jean shorts with white and dark blue stripes, Adidas slippers in navy blue with white details and a jeans jacket (MIZRAHI, 2019a, p.477)<sup>9</sup>.

Accompanying this temporal range, I began to ask myself if a certain “progress” was underway in racial relations in Brazil. I questioned if what I saw as a certain hegemony of the most explicit ways of revealing Black identity, as made visible by means of Black hair, was an indicator that we had left a register in which miscegenation was the crucial form of addressing race in the country and had entered another, more specific to a concept of race thought of through descentance, shifting the value of appearance. The Afros, turbans and braids appeared to leave behind a time when invisibility was chosen as a strategy for social navigation. Els Lagrou has analogously affirmed that Indigenous peoples of Brazil had used invisibility as a “survival” strategy (LAGROU, 2021). Today, however, many Indigenous people make image an important arena of struggle, as attested to by the solidity of contemporary Indigenous art and investments in self-presentation of leaders such as Sonia Guajajara and Célia Xakriabá. With Lagrou we can contemplate the existence of coincident Black and Indigenous strategies to claim ethnic identity.

#### IV

In the 1990s Thomas Skidmore proposed that the way racism had been lived in Brazil indicated that the country was coming closer to US framings, while the US appeared to be heading to more nuanced forms of dealing with race (SKIDMORE, 1993). Skidmore understood that the definition of race in Brazil was thus freeing itself from the historical weight granted to phenotype and appearance and was heading to more progressive forms that, while they did not eliminate racism, appeared to contain a hope of evolution in social relations and forms of claiming race.

I let myself be seduced by this optimistic form of analyzing the problem of race in Brazil. At least this was what my field material seemed to say. The evolution of Black hairstyles I identified seemed to indicate to me that Brazil had left behind silent, indirect, and non-explicit modes of dealing with racial cleavages, which make them more difficult to be recognized. In fact, we as Brazilians had come to explicitly politicize aesthetics and bring racism to the center of the debate. Blacks invested in conflict and denunciation through Afro hairstyles, braids, and turbans, making them diacritical signs of claims of ethnicity and Blackness, destabilizing hegemonic spaces of the city, as *pop extensions* emblematically have.

However, a subsequent study conducted in schools that will be presented in the next section showed me a quite different situation, composed by the exercise of

---

9 Without greater elaboration, I note that the fundamental reference used in this discussion is to Latour (2002).

traditional forms of racism and a stubborn defense of miscegenation as a Brazilian racial ideal. This research indicated that Brazil has regressed in time. That is, following the provocation of Osmundo Pinho (2019), the obstinate concern for the national character that historically accompanied the discussion about racial democracy made it seem that twentieth-first century Brazil continued to be the same as that of the nineteenth century and could not be anything “but an improved version of Brazil of the twentieth century” (PINHO, 2019, p. 107). But, as João Vargas argued in his analysis of the *rolezinhos* of the decade of 2010, it is not possible to consider Brazil a racial democracy, given that “the modern Brazilian nation-state is incompatible with a complete Black presence” (VARGAS, 2016, p. 13-14). Brazil, according to Vargas, is governed by an anti-Black solidarity that places it on a continuum among different “nation states of the Black diaspora” (VARGAS, 2016, p. 16).

On the other hand, the interlocutors of Tiffany Joseph (2015) ask if the idea of racial democracy is only a myth. Upon investigating the specificities of *Brazilian racism* among migrants from Governador Valladares (MG), Joseph provides us access to statements by Brazilians who express surprise with racial realities that until then were unimaginable, appearing to them that race is more socially divisive in the US than in Brazil. At the same time, Joseph noted, studies continue to indicate “that the approach to race in both countries begins to converge”. This coexistence between ideologies of miscegenation that erase race, and claims of Blackness that reiterate it, also appear in a recent appraisal by Mara Viveros Vigoya (2022) who observed that the failure of the “state multicultural project” can be identified in its “negligence” in the approach to racism. That is, however, it does not prevent an “anti-racist turn” from being exercised and that racism has come to be perceived as an important problematic for Latin America in a broader way. Analogously, Peter Wade (2020) defends that multi-culturalism did not weaken the ideology of miscegenation in the definitions of race in Latin America. Legislative reforms since the 1990s in different countries of the continent affirm the multicultural and pluri-ethnic character of the nation, without transforming the regimes that are founded on miscegenation. In terms of Brazil in particular, miscegenation reveals “a constitutive tension between equality and hierarchy” (WADE, 2020, p. 83). From Wade’s perspective, miscegenation is not so much a process of homogenization, but as a concept, has always depended on the space that it granted to Blackness, Indigeness, and Whiteness.

This tension between change and permanence – as found in the coexistence between more progressive forms of dealing with racism and the ideologies of miscegenation – is also present in Paulina Alberto’s analysis of “shifting antiracism narratives” (ALBERTO, 2014). Produced by Black movements and intellectuals (1920-1980), these narratives indicate that strategies used to confront racism vary according to their epoch and the atmosphere of their time, allowing the circulation of more or less explicit discursivities. Alberto argues that denouncing racism was the objective of Black activists in all the periods that she analyzed, even if in each one of them they sought to create “a narrative of political advance” in relation to strategies adopted in the earlier period. The result of this would be elusive progress. Anti-racist strategies have changed to the degree that they need to accompany “the

then dominant discourses about race, racism and citizenship in Brazil” (ALBERTO, 2014, p. 407) and that required new political approaches.

In the following sections I will make evident that the situation of intolerance and enrooted defense of miscegenation and the erasure of race that accompanies it produces an atmosphere propitious to, or even requires an explicit claim to ethnic identity and Blackness that places straightened hair, and even “relaxed” hair, among fashions of the past. Afro hairstyles and braids mark a radical difference not only in relation to White taste but particularly to the ideal of miscegenated and a-racial beauty<sup>10</sup>.

## V

The description of the three hairstyles in section III focused on the relation between living daily with racism and the agencying of corporal aesthetics. It was from this perspective that I supervised a group of students to take this problematic to school. Caught by the COVID-19 pandemic and restrictions on circulation of people and things, we shifted the investigation to the digital field. Guided by gender and racial markers, we conducted a survey of journalistic production about schools and corporal aesthetics, with the central theme being school uniforms and hair (MIZRAHI et al., 2019).

As we said at the time, the research showed us the “paradoxical legacy” left by the decade of 2010 in Brazil. On one hand there had been progress, as seen in many protagonisms of gender, sexuality, race, and class. On the other hand there was a rise of the far right to the center of power and occupation of the Presidency by reactionary forces. I now return to this legacy to develop the nexus between racism and the constitution of taste, attentive to the conflict in ways of conceiving race.

In the material that I present below, miscegenation occupies a crucial place for concepts of beauty, the constitution of taste and for living with a racism that is manifest in an indirect and not evident manner. This taste is consonant with Brazilian racism, qualified by theories of racial democracy that have followed the ideas of Gilberto Freyre (2002). Together with the claim for a proper aesthetic, as we will see in the disputes that follow, taste emerges as an operator that allows concealing the racism that, as Kabengele Munanga (2019) affirms, is manifest in reaction to the diversified Brazilian phenotype. Taste thus supports the erasure of the “geography of Brazilian bodies” and helps defend miscegenation as a rhetoric of national character (MUNANGA, 2013, p. 544). It is a silent racism that is expressed by means of taste. Here, it is especially pertinent to think of taste as always being distaste (BOURDIEU, 1984). Taste, as we see, emerges as intolerance, intolerance of the taste of others. It is the expression of that which is not wanted (MIZRAHI et al., 2019, p. 163).

---

<sup>10</sup> Various researchers of race agree that the myth of racial mixing in Latin America and the concept of miscegenation that accompanies it hide the visibility and recognition of Indigenous peoples and Blacks in the region. The mestizo thus winds up being “all and nothing” at the same time (MEGA, 2021).

Through 22 news articles published between 2011 and the early months of 2020, we accompanied disputes over corporal aesthetics in various types of schools: private, public, military and civilian-military, in different states and regions of the country. The articles analyzed allowed monitoring the evolution of conservatism in Brazil during the decade of 2010. They show gaps between youth and their parents and school administrators. Disputes arose about suitable aesthetics for school space. Since then, there have been a scattering of other cases in the press involving hair and racism in schools. Schools, as Nilma Lino Gomes (2003) noted, are a propitious environment for investigating racism, given that it is where Black Brazilian children first experience racism.

In one of the cases analyzed a child had his registration renewal rejected because his mother did not respond to the request that she cut her son's "Black power" hair [as Afros are at times called in Brazil], which the school director described as, "kinky", "heavy", and "unsuitable". In two other cases, involving two military schools, kinky hair that was not straightened or was in an Afro style was a problem because it was not suitable to "military aesthetics". In another episode a girl came home crying because her teacher washed her classmates' heads, but not hers because the teacher did not want to touch her "tough" hair. In another case, the teacher sent a note to the mother saying that her son's hair is "pretty", but that she "would be happier" if he would use his hair "short or cropped", suggesting that they "trim" or "braid" it. The teacher concluded sending "kisses" and signed with her nickname.

Finally, one more case stood out. The school sent a note to parents accompanied by a photograph of a White girl, with green eyes and straight hair with bangs (Figure 1). Along with the image, it requested "collaboration": "so that our presentation be even more beautiful" and asking for "parents" to send their daughter with the hairstyle shown. The girl who served as a model for the hairstyle and the ideal of beauty is a young actress who in a telenovela aimed at children and youth played a character who mistreated her Black colleague at school.



**Figure 1** – São Paulo's school causes controversy by asking parents to collaborate and send their children hairstyles like the child in the photo so that the year-end presentation looks beautiful (ESCOLA de SP..., 2015)

The disagreements that all these cases reveal are motivated by disputes about *proper aesthetics* for school space. The reaction of teachers and administrators is directly linked to hairstyle, revealing a strong link between racism and taste. An ideal of aesthetic normativity is observed, which is forged through a notion of a single and universal beauty. In this nexus, the last case presented, beyond its shocking reference to a racist character, is especially important to the degree to which it involves a series of meanings that we have highlighted. Instead of prohibiting children with kinky hair to enter a party without embarrassment, it offers the model with which all will be welcomed, given that they will contribute to the success of the

celebration. Instead of denying beauty to one “race”, it attributes it to another. But if the ideal of beauty, as presented in the photo, is the straight, long hair of the White girl, it is Black hairstyles, the Afro used by Black girls and boys, that is its prototype. This is what I will now examine.

The demand for straight hair requires Black hair as a counter image and carries an ideal of racial democracy founded not only on miscegenation, but that leads towards a Whitening and the erasure of race. Here, the nuances that both Wade (2020) and Alberto (2014) highlight with each one of these notions – miscegenation and racial democracy respectively – are worth remembering. Because as Wade notes, miscegenation as a concept is ambivalent because it depends on data about Whiteness and about Blackness and Indigeneity. And as Alberto notes, we can consider the concept of racial democracy as a myth because of how it was appropriated by the ideology that emerged with the military governments in Brazil after the coup of 1964. It is not by chance that the same hairstyle suggested by the school discussed above is seen on the girls who were in a car in the Independence Day parade of 2020 next to Brazilian President Jair Bolsonaro (Figure 2), the exponent of the national ultra-right and defender of the return to the ideas of the military regime.



Figure 2 – The hairstyle seen in the previous figure is the same as the girls with long, straight hair who accompany President Jair Bolsonaro, a representative of the ultra-right and defender of the military dictatorship, in a parade on Independence Day (BOLSONARO desfila..., 2020)

The car carries 8 children who we can risk concluding represent what is imagined as the “future of the nation”. A nation whose population, according to the last census, was composed of 54% Black and brown people. Judging by the appearance of the children in the photo their representation is not contemplated in the image, which also does not contemplate sexual equity. In addition to all the girls having long straight hair, there are 6 girls and 2 boys with short, military style hair.

Giralda Seyferth (2020) argued in a now classic text that what is distinctive in Brazil's racist ideology is the concept of a "superior mestizo". Certain mestizos would be better to the degree to which they would be apt to Whiten. This concept distinguishes us from the main dogma of racism, which affirms not only that the human "races" are unequal, but that Whites are superior, and all miscegenation would lead to degeneration, as emblematically illustrated by Gobineau's ideology. Differently, the idea of race in Brazil assumed a "peculiar" shape, making crucial the discretionary power of stereotypes when exercising racist discourse. It is not enough to establish maxims of inferiority with phenotypical traits, but these were more effective to the degree to which phenotype could presuppose socially disqualifying behaviors and moralities. In this conjuncture, mestizos are the main target of stereotypes, given that it is necessary to isolate any possibility of racial ambiguity.

This "superior mestizo" is also present in what Laura Moutinho (2004) designates as a miscegenation with a "civilizatory attribute". By problematizing what appeared to be an excessive emphasis on social class in the analyses of inter-racial relationships, Moutinho affirms that the attributes of status and prestige have implications for the problem of "color" in processes of social ascension that are not limited to economic aspects. In this nexus, physical beauty acquires a privileged place, as we can see in Moutinho's analysis of Freyre's *Sobrados e mocambos*.

Two points in her analysis are especially relevant to my objectives in this article. One refers to the fact that physical traits converted into a sign of prestige are of interest not only as a biological given, but to the degree to which they proved to be suitable to the taste and fashion of the time. Genetics was converted into a status symbol, but the body should be apt to receive the adornments that can be "converted into attributes of prestige".

[...] it is not rare for escaped mulattos to be highlighted by a thick trunk like most Blacks, in contrast to the small feet and fine long fingers, as nearly all masters have. Long fingers as if they ask for the rings of a doctor or college graduate. (FREYRE apud MOUTINHO, 2004, p. 188).

If thin fingers were important to the degree to which they were suitable for the rings of a college graduate and doctor, "small" feet, were equally valued because they were apt to wear European style shoes:

The relation of continuity with the Masters, the mark of "noble" ascendance, is registered in these two parts of the body: well-defined feet (long, thin and sinewy) as opposed to the primitive feet of the "Blacks" (sprawled, flattened, jutting out, with bunions, bumps, etc.). Feet that do not fit into European shoes and boots, exclusively rebel feet. Feet and their capacity to adapt to shoes, this is the main criteria (and attribute) of civilization. (MOUTINHO, 2004, p. 188).

This takes me to the second point to be highlighted in Moutinho's analysis: the

possibility that the same diacritical signs of “race” can be converted into elements of prestige or dis-prestige. It is for this reason that the “attributes of moral, social, intellectual and aesthetic order” that the children of masters inherited from their parents, distinguish them from the “children of the poor immigrants”, who could have the physical attributes, but not education. It is precisely this nuance that would allow distinguishing miscegenations (MOUTINHO, 2004, p. 191). As Antônio Sérgio Alfredo Guimarães notes (1999), there is nothing “spontaneously visible” in traits like that of skin color, nose shape, thickness of lips, hair texture, but it is only at the core of a pre-existing ideology that these traits are used as indexes of a positive or negative value of the “races”.

It is this oscillation in the meaning of the diacritical signs that interests me in a contemporary discussion about stereotypes. As we saw in the group of images presented in the previous section, the Afro is found as either a figure or background against which are produced either the claims of race, or the erasure of race, if we consider that Whiteness is a mode of claiming race and miscegenation an erasure of the racial component. If as a diacritical sign Black hair can be used as a stereotype against which we affirm the ideas of miscegenation, it is also used to claim Blackness, denying any attempt to think of race in ambiguous and non-dual modes. In other terms, it is because Black hairstyles are converted into a diacritical sign for the Blackness that racists reject, that hair poses a powerful challenge to this rejection.

As bell hooks affirms,

[...] the issue of race and representation is not just a question of critiquing the status quo. It is also about transforming the image, creating alternatives, asking ourselves questions about what types of images subvert [...]. (HOOKS, 1992, p. 4).

As Ari Lima (2017, p. 15-33) reminds us, the recurring question in his family – “what to do with Marly’s hair?” – emphasizes a gender distinction, to the degree that it is aimed only at his sister and never to the men of the family. It also raises “a monumental question” that Black people have asked since the abolition of slavery: what to do with self-image – the body, hair, consciousness, history – in a country that simultaneously “convokes and prohibits” the condition of the Black subject. In this conjuncture, Black hair, culture, and music are crucial for the production of an identity that is not given but sought by means of “creative manipulation” of the body itself and of image.

The “race question” thus emerges not only as a question of representativeness but above all of representation. Appearance serves a collective “disobedience” and as a means of subverting a certain representation of Blackness it is part of the political struggle to expand the frontiers of the image (HOOKS, 1992, p. 1-7).

This logic inspired Maxwell Alexandre, a Black artist from the Rio de Janeiro periphery, in his decision to bleach his hair in the tone known as “loiro pivete”<sup>11</sup>:

For me blonde black is synonymous with power, since there is a stigma towards bleached hair in people with Black skin. To choose to be blonde, when one is Black, is to confront these stereotypes. That is: it is an affirmation of liberty against the judgement of the Black body. We must be what we want to be. To affirm this aesthetically is an exercise of liberty and power<sup>12</sup>.

As a diacritical sign, the Black hairstyles and the “loiro pivete” [blonde thief] can be used to both exercise silent racism and to denounce it (in an explicitly visible way), or in the terms of Moutinho (2004), as attributes of prestige or dis-prestige. Black movements subvert the meanings contained in stereotypes, using the same signals to challenge the Brazilian racial hierarchy.

## VII

I began this article by looking at an image that I have explored at other times. The moment when I gave Karla a lip gloss and how this provoked her to claim her race. The recurring appearance of Karla’s gloss in my articles illustrates the anticipation in the ethnographic field of that which we do not know and that will only appear with the “imaginative recreation” that we conduct with our “data” through writing (STRATHERN, 1999). Under the effects of Karla’s gloss I discussed gender (MIZRAHI, 2018b), prosthetic bodies (MIZRAHI, 2012) and non-fixed identities (MIZRAHI, 2015). But what this event certainly revealed – or allowed, thus “‘finding’ the unlooked-for” (STRATHERN, 1999, p. 3) – was the definitive way with which Karla had me see that race is a dimension that cannot be absent from our conversations or writing. Karla’s gloss thus anticipated the expansion that I would conduct of the notion of “humility of objects” (MILLER, 1987), to speak of the silent way with which aesthetics act on the world (MIZRAHI, 2020). To ask about taste allowed me to access domains that may otherwise have remained hidden.

With Karla’s gloss I recreate different “ethnographic moments” in my texts, reconnecting data produced in the field and in the office and thus produced new *data*. In this text, what it reveals is a surprising way of living race in which she did not exclude her origin by saying that she is miscegenated – Karla often used the prerogatives granted to her by being “the color that the gringos like”. Or, as in Peter Fry’s formulation (1996) for the particular case of Brazil, to consider herself she

---

11 “Loiro pivete”, which can be literally translated as “blonde street kid”, refers to blonde hair used by young Blacks in the periphery, and which first appeared in Brazilian favelas. This style, as is common to the dynamics that guide taste in Brazil, underwent a trickle-up process (MIZRAHI, 2011; 2014), more specifically through its derivation in the bleached white (RIBEIRO, 2023).

12 See article in TAB Uol. “LOIRO PIVETE: Criminalizada desde o nome, estética platinada faz a cabeça dos jovens e se consolida na zona sul do Rio” (SOUPIN, 2020).

simultaneously triggered a multiple mode of racial classification and a dual “popular” mode. Moreover, Karla invested in both the code of the visible and of beauty – in phenotype and in appearance – and in that which escapes or could escape view.

While I began this article with this image, I will conclude with another, that of the artist who bleaches his hair to that of a “loiro pivete” to reaffirm his Blackness and challenge stereotypes. When blonde hair is on Whites it is the hair of a surfer and on Blacks it is that of a *funkeiro* or *favelado* (MIZRAHI, 2007)<sup>13</sup>. I thus present one more “juxtaposition”, to the ethnographic data I add media data, as I did in throughout this text.

The juxtaposition of the images that Karla and Maxwell Alexandre offer us illustrate the impasse which I believe racial relations confront in Brazil today. Because Karla shows us that appearance – miscegenated and a-racial – and origin – Black – are not necessarily mutually exclusive in terms of conceptualizing race in Brazil. This allows us to problematize Oracy Nogueira’s foundational proposal. But it does not mean that racism in Brazil is coming closer to functioning in the way that it does in the United States. Judging by the retrospective that hair allowed me to conduct, it seems that we are facing a type of tug of war. We see on one hand an intense movement to claim Black identity, as the use of kinky hair and turbans synthesize so well. We find styles that unequivocally claim race, both for those who look and for those who wear them, thus contributing to denunciations of racism. On the other hand, we witness a tenacious call to miscegenation and its renewed prestige, amid disputes over taste involving Black hair and White hair, like the conflicts in schools indicate.

The dominant discourses thus remain side by side with emergent ones. On one hand we see an evolution towards more ancestral modes of recognizing race, which make it visible and unquestionably explicit, avoiding any possibility of hiding racism. On the other hand we face a very traditional perspective about race in Brazil, which considers it as an inexistent problem and considers racial democracy to be a greater good that must be guaranteed. If changes in Black hairstyles led me to think that we were headed towards a change of paradigms, no longer defining race by phenotype but by descentance, the conflicts involving children and their hair in the same period had me note the coexistence of two antagonistic forms of operating racism and conceiving race in contemporary Brazil.

But this is not the same as saying that nothing has changed, as the writer Sueli Carneiro and the singer Mano Brown noted well in a recent conversation. She said: “The standard changed. And if Blacks are not smart, they’ll get burned. [...] What happens today is: They are saying to us that it’s going to be direct, head-on and objective. And violent” (MANO A MANO, 2022, 1:27:28; 1:26:41). And Brown reiterated: “there’s no more accord” (MANO A MANO, 2022, 1:32:53). The distinct strategies for dealing with racism that the different hairstyles allowed me to accompany, signify not only changes in the mode of dealing with racism, but also in its modes of

---

<sup>13</sup> *Funkeiro* refers to people who attend “funk” music parties. *Favelado* is a term, at times used disparagingly, to refer to people who live in favelas. Although favela residents often describe themselves as “favelados” with pride.

operating in Brazil. The prefix *co*, as in the “coexistence” mentioned in the previous paragraph, indicates a side-by-side existence, but not one based on tolerance, as the multiculturalist uses may have us believe.

If I had previously conceived of non-harmonic relations as ambiguous modes of producing relations – as in Strathern’s “partial connections” (STRATHERN, 2004) – inherent to conflicts that are objectified through the taste that was transforming Rio de Janeiro (MIZRAHI, 2014), now what produces points of contact is stereotype, the operator that allows exercising racism and confronting it, functioning as a counter image to that which produces the representation. The result is a disturbing reality, marked by the concomitant existence of two framings and by the constant challenge that one exercises over the other. It is a conviviality between conceptions of race and Blackness that is not at all harmonious, in which diacritical signs have a crucial role. If on one hand these concepts are triggered to demand a return to miscegenation – by means of taste - by disdaining kinky hair, and thus exercising racism, on the other they are used to remove the ambiguity to claims to Blackness and exalt the kinks. Or to do as Maxwell Alexandre does. If a Black with blonde hair is for Whites a sign of the periphery, carrying all the meanings of want and absence normally associated to it, Alexandre will circulate in the hegemonic and White spaces with blond hair.

It appears possible to say that styles that challenge racism and forms of conceiving race vary with their time, and with the climate of their time, which is expressed through taste, fashions, and styles. An aesthetic *ambiance* allows or even demands the circulation of discursivities that are more or less explicit, offering specific routes for challenging racism, including stylistic ones, as we saw with the Black hairstyles used to confront the return of the erasure of race that accompany the ideals of miscegenation. With these new styles of Black hair we witness new political strategies and approaches for confronting the dominant discourses about race and racism in Brazil. The conflicts that we see, and the challenge made by one to the other, are perhaps the expression that in Brazil, more than a change of paradigms, we are witnessing the conviviality of both.

This is a non-harmonious conviviality that is expressed in antagonistic stylistic choices: the “Afrocentered” hair and the “miscegenated” hair. In the Afro used by the boy who could not renew his school registration, and the straight hair of the girl who provided the ideal of beauty for all the girls of the school we see the ironic elaboration of one style over another. The fact that both styles are contemporary speaks to us of a non-solution and a non-conciliation and of how the two schemes can coexist in Brazil today. The defense of racial democracy and the racism of denial appear to continue to be alive and active along with explicit claims to Blackness. Therefore, if it seems to be too soon to affirm that we are heading towards a change of paradigms, it also does not seem adequate to say that we are living at the limits of progress in Brazil. This seems to be the extra data that Karla and her gloss brought to this article, by calling my attention to the tensions that produce her *Black* self.

## ABOUT THE AUTHOR

**MYLENE MIZRAHI** is assistant professor of Anthropology in the Graduate Program in Education and in the Graduate Program in the Social Sciences of Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), and coordinator of Estetipop – the anthropological research lab in aesthetics, learnings, and pop culture.  
mylenemizrahi@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0661-2273>

## REFERENCES

- ALBERTO, Paulina. A Mãe Preta entre sentimento, ciência e mito: intelectuais negros e metáforas cambianas da inclusão racial, 1920-1980. In: GOMES, Flavio; DOMINGUES, Petronio. *Políticas da raça*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014, cap. 16, p. 388-412.
- BOLLA, Edson Daruich. *Etnocentrismo e clareamento gengival* – ensaiando uma aproximação. Thesis (Master in Health Sciences). Escola Paulista de Medicina, Universidade Federal de São Paulo, 2007.
- BOLSONARO desfila com crianças sem máscara no 7 de Setembro. Sept. 9, 2020. Available from: <https://g1.globo.com/politica/ao-vivo/bolsonaro-7-de-setembro.ghtml>. Accessed in: July 17, 2022.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. London: Routledge, 1993.
- COSTA Eliane Silvia; SCHUCMAN, Lia Vainer. Identidades, identificações e classificações raciais no Brasil: o pardo e as ações afirmativas. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, v. 22, n. 2, 2022, p. 466-484. Available from: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/68631/42642>. Accessed in: Jan. 30, 2023.
- ESCOLA de SP causa polêmica ao pedir que alunas usem cabelo “liso e solto” em apresentação. 2/12/2015. Available from: <https://bit.ly/3XSAjDt>. Accessed in: Jul. 17, 2022.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 46a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FRY, Peter. O que a Cinderela negra tem a dizer sobre a “política racial” no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, dez.-fev 1995-1996, p. 122-135. Available from: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28369>. Accessed in: Jul. 17, 2022.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GINZBURG, Carlo. *Wooden eyes: nine reflections on distance*. London, New York: Verso, 2002.
- GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. *Revista Brasileira de Educação*, n. 23, ago. 2003, p. 75-25. Available from: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/XknwKJnzZVFpFWG6MTDjbx/?format=pdf&lang=pt>. Accessed in: July 17, 2022.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 341-352.

- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Racismo e anti-racismo no Brasil. *Novos Estudos*, n. 43, Nov. 1995, p. 26-44.
- HOLBRAAD, Martin. The power of powder: multiplicity and motion in the divinatory cosmology of Cuban Ifá (or mana, again). In: HENARE, Amira; HOLBRAAD, Martin; WASTELL, Sari (Org.). *Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically*. London, New York: Routledge, 2007, p. 189-225.
- HOOKS, bell. *Black looks: race and representation*. Boston, MA: South End Press, 1992.
- JOSEPH, Tiffany. *Race on the move: Brazilian migrants and the global reconstruction of race*. Stanford: Stanford University Press, 2015.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 121-132.
- LAGROU, Els. Revelar e ocultar: políticas estéticas e ontologias relacionais no universo ameríndio. In: DOMÍNGUEZ, Eugenia; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira (Org.). *Arte, som e etnografia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.
- LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- LIMA, Ari. *O que fazer com o cabelo de Marly?: estudos sobre relações raciais e música negra*. Salvador: EDUNEB, 2017.
- MANO A MANO. Mano Brown recebe Sueli Carneiro. Episódio de podcast. Original Spotify. May, 2022. 2h22min. Available from: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3NrmjomoRkUnCPr?si=07177399dbf84a7a>. Accessed in: July 17, 2022.
- MEGA, Emiliano Rodriguez. The rise of the mixed-race myth in Latin America. *Nature*, 600, Dec. 16, 2021, p. 374-378.
- MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MIZRAHI, Mylene. Indumentária funk: a confrontação da alteridade colocando em diálogo o local e o cosmopolita. *Horizontes Antropológicos*, v. 13, n. 28, 2007, p. 231-262.
- MIZRAHI, Mylene. Brazilian jeans: materiality, body and seduction at a Rio de Janeiro's Funk Ball. In: MILLER, Daniel; WOODWARD, Sophie (Org.). *Global denim*. Oxford: Berg, 2011, p. 103-126.
- MIZRAHI, Mylene. Cabelos como extensões: relações protéticas, materialidade e agência na estética funk carioca. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 9, n. 2, Nov. 2012, p. 137-157.
- MIZRAHI, Mylene. *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- MIZRAHI, Mylene. Cabelos ambíguos: beleza, poder de compra e “raça” no Brasil urbano. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 30, n. 89, 2015, p. 31-45.
- MIZRAHI, Mylene. Mr. Catra e sua vontade pela margem: judaísmo, negros e brancos na formação de um artista não erudito. *Religião e Sociedade*, v. 38, n. 3, 2018a, p. 19-40.
- MIZRAHI, Mylene. O Rio de Janeiro é uma terra de homens vaidosos: mulheres, masculinidade e dinheiro junto ao funk carioca. *Cadernos Pagu*, n. 52, 2018b.
- MIZRAHI, Mylene. As políticas dos cabelos negros, entre mulheres: estética, relacionalidade e dissidência no Rio de Janeiro. *Mana*, v. 25, n. 2, 2019a, p. 457-488.
- MIZRAHI, Mylene. *Figurino funk: roupa, corpo e dança em um baile carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019b.
- MIZRAHI, Mylene. O que a “humildade dos objetos” pode nos dizer sobre a beleza no Rio de Janeiro: notas sobre uma trajetória de pesquisa. *Sociologia e Antropologia*, v. 10, n. 3, set.-dez., 2020, p. 1045-1056.
- MIZRAHI, Mylene et al. À procura da estética adequada: raça, gênero e geração no espaço escolar. *Crítica e Sociedade: revista de cultura política*, v. 9, n. 2, 2019, p. 148-167.
- MOUTINHO, Laura. *Razão, “cor” e desejo*. São Paulo: Unesp, 2004.

- MUNANGA, Kabengele. Da África ao Brasil: entrevista concedida a Pedro Jaime e Ari Lima. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 56, n. 1, 2013, p. 507-551. Available from: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/64518/67166>. Accessed in: July 17, 2022.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 19, n. 1, 2007, p. 287-308. Available from: <https://www.scielo.br/j/ts/a/MyPM-V9Qph3VrbSNDGvW9PKc/?lang=pt&format=pdf>. Accessed in: July 17, 2022.
- PINHO, Osmundo. A antropologia no espelho da raça. *Novos Olhares Sociais*, v. 2, n. 1, 2019, p. 99-118. Available from: <https://www3.ufrb.edu.br/ojs/index.php/novosolharessociais/article/view/466/214>. Accessed in: July 17, 2022.
- RIBEIRO, Geraldo. “Nevou” no Rio: mania de descolorir o cabelo até ficar quase branco vira moda entre os cariocas. Jan. 8, 2023. Available from: <http://glo.bo/3WWLw4C>. Accessed in: Jan. 12, 2023.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claroenigma, 2012.
- SCHNOOR, Eduardo. O resgate dos inventários como documentos príncipes para a história da saúde dos escravos. In: PORTO, Ângela (Org.). *Doenças e escravidão: sistema de saúde e práticas terapêuticas*. Simpósio Temático. XII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH/Rio, 2006. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, 2007.
- SEYFERTH, Giralda. A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. In: SEYFERTH, Giralda. *O beneplácito da desigualdade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020, p. 94-122.
- SKIDMORE, Thomas E. Bi-racial U.S.A. vs. multi-racial Brazil: is the contrast still valid?. *Journal of Latin American Studies*, v. 25, n. 2, May, 1993, p. 373-386.
- SOUPI, Elisa. Loiro pivete: criminalizada desde o nome, estética platinada faz a cabeça dos jovens e se consolida na zona sul do Rio. TAB UOL. Dec. 8, 2020. Available from: <https://tab.uol.com.br/reportagens-especiais/loiro-pivete.htm>. Accessed in: Jul. 17, 2022.
- SOUZA, Jorge Luiz Prata de. Tráfico e escravidão: cuidar da saúde e da doença dos africanos escravizados. *Almanack*, n. 22, Ago. 2019, p. 153-206. Available from: <https://www.scielo.br/j/alm/a/szmc4F4vy49RpxQ5nhkLFTh/?format=pdf&lang=pt>. Accessed in: July 17, 2022.
- STRATHERN, Marylin. *Partial connections*. 2. ed. Lanham: Altamira Press, 2004.
- STRATHERN, Marylin. The ethnographic effect I. In: STRATHERN, Marylin. *Property, substance and effect: anthropological essays on persons and things*. London and Brunswicj, NJ: The Athlone Press, 1999, p. 1-26.
- VARGAS, João H. Costa. “Desidentificação”: a lógica de exclusão antinegra no Brasil. In: PINHO, Osmundo; VARGAS, João H. Costa. *Antinegro: o impossível sujeito negro na formação social brasileira*. Cruz das Almas: UFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016, p. 13-30.
- VIGOYA, Mara Viveros. Francia Márquez: la igualada que se cree con derecho a gobernar. *Anfibia*, 27/6/2022. Available from: <https://www.revistaanfibia.com/francia-marquez-la-igualada-que-se-cree-con-derecho-a-gobernar/>. Accessed in: July 17, 2022.
- WADE, Peter. Latin American racisms in global perspective. In: SOLOMOS, John. *Routledge International Handbook of Contemporary Racism*. London: Routledge, 2020, p. 78-88.
- YEE, Vivian. The freedom of natural curls: Egypt’s quiet rebellion. *The New York Times*. Published March 11, 2021. Update July 6, 2021. Available in: <https://www.nytimes.com/2021/03/11/world/middleeast/egypt-hair-curls-natural.html>. Accessed in: July 17, 2022.

# Ensaio sobre o chapéu: reflexões de Gilda de Mello e Souza a partir de um acessório da moda

[ *Essay on hat: Gilda de Mello e Souza's reflections from a fashion accessory* ]

Rafael do Valle<sup>1</sup>

**RESUMO** • No presente artigo, por meio de uma análise textual, exploraremos a recorrente presença do chapéu nos ensaios da filósofa brasileira Gilda de Mello e Souza. Em *O espírito das roupas*, a autora defende que a moda é muito mais do que um artigo supérfluo. Recompondo-se a cada momento, jogando com o imprevisto, dependendo do gesto, a moda é a mais humana das artes. Um simples acessório como o chapéu pode materializar a alma humana, de forma que possamos ser interpretados por aquilo que usamos em nossa cabeça. O olhar pericial de nossa autora, atento aos detalhes, e que conseguiu ver numa peça do vestuário uma constelação de significados, será aqui também analisado ao confrontarmos seus ensaios e entrevistas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Gilda de Mello e Souza; filosofia brasileira;

chapéu. • **ABSTRACT** In this article, through a textual analysis, we will explore the recurrent presence of the hat in the essays of the Brazilian philosopher Gilda de Mello e Souza. In *O espírito das roupas*, the author demonstrates that clothes are much more than a superfluous article. Composing itself at every moment, playing with the unexpected, depending on the gesture, fashion is the most human of the arts. A simple accessory like a hat can materialize the human soul, so that we can be interpreted by what we wear. Our author's expert look, attentive to details, and which managed to see a constellation of meanings in a piece of clothing, will also be analyzed here when we confront her essays and interviews. •

**KEYWORDS** • Gilda de Mello e Souza; Brazilian philosophy; hat.

Recebido em 13 de outubro de 2022

Aprovado em 7 de março de 2023

VALLE, Rafael do. Ensaio sobre o chapéu: reflexões de Gilda de Mello e Souza a partir de um acessório da moda. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 39-54, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii84p39-54>

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Carlos (UFSCar, São Carlos, SP, Brasil)

*Géronte : Dans quel chapitre, s'il vous plaît ?*  
*Sganarelle : Dans son chapitre des chapeaux.*  
(Molière, *Le Médecin malgré lui*, 2007).

Gilda de Mello e Souza (1919-2005), autora de *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (1987)<sup>2</sup> e a primeira professora de Estética do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP)<sup>3</sup>, era apaixonada pelas formas das roupas. Essa expressão, empregada pela própria filósofa brasileira para descrever o cineasta italiano Luchino Visconti, veste-lhe muito bem. Em entrevista a Carlos Augusto Calil sobre o filme *Violência e paixão* (1974)<sup>4</sup>, nossa autora comenta que o exterior das personagens dado pelo figurino é extremamente importante para a obra do cineasta italiano<sup>5</sup>. Ela sente que, em todos os filmes de Visconti, o exterior das personagens “é tão importante quanto a narrativa” (SOUZA, 2014a, p. 86). No decorrer das cenas, temos de nos atentar à vestimenta e, especialmente, ao comportamento das personagens dentro dela. Tomemos como exemplo a personagem interpretada por Silvana Mangano em *Violência e paixão* (1974): “Visconti marcou muito bem a

2 Além de *O espírito das roupas*, nossa autora publicou: *O tupi e o alauê* (1979), ensaio de fôlego dedicado ao *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Exercícios de leitura* (1980), coletânea de estudos de grande abrangência temática; *A ideia e o figurado* (2005), última obra publicada em vida, que congrega artigos escritos entre 1983 e 2005 sobre as mais variadas manifestações artísticas; e *A palavraafiada* (2014), obra póstuma organizada por Walnice Nogueira Galvão, que apresenta ao leitor um amplo material.

3 No seu percurso acadêmico na USP, Gilda de Mello e Souza, entre 1943 e 1954, foi assistente de Roger Bastide na cadeira de Sociologia I. Contudo, não o sucedeu e, em 1955, tornou-se a primeira docente mulher contratada pelo Departamento de Filosofia, fundando a cadeira de Estética, a convite de João Cruz Costa, diretor do Departamento à época. Em 1999, teve o título de professora emérita da USP outorgado. Seu discurso de emérita se encontra transcrito em *A palavraafiada*.

4 A entrevista dada a Carlos Augusto Calil primeiramente foi transmitida no programa *Belas Artes* da TVA em 1992, posteriormente transcrita e publicada em outras fontes, como a coletânea *A palavraafiada*.

5 Além de abordar Visconti, Gilda redigiu um ensaio sobre outro filme do cineasta italiano, *Os deuses malditos* (1969). O ensaio, que leva o nome do filme, foi publicado originalmente na revista *Discurso*, n. 2, em 1971, e republicado em *Exercícios de leitura*.

personalidade dela, extremamente construída e de bom gosto na roupa, ao mesmo tempo vulgar e com uma certa baixeza no comportamento pessoal. Ela se torna uma espécie de monstro ambíguo, com uma aparência contraditória em relação ao comportamento” (SOUZA, 2014a, p. 86).

Como vemos, há um jogo entre ser e parecer. A falta de alinhamento e concordância com a roupa pode indicar que estamos gesticulando dentro de uma máscara. O suporte da vestimenta está vivo, agindo por debaixo do pedaço de tecido e dos acessórios. A moda nos diz muito mais do que poderíamos supor. Ela vai além da intenção do modista.

Ainda no campo cinematográfico, ao ler a tese de doutorado de Paulo Emílio Salles Gomes, seu orientando e amigo<sup>6</sup>, sobre o cineasta brasileiro Humberto Mauro<sup>7</sup>, um ponto lhe chama a atenção: o figurino. Humberto Mauro, assim como Luchino Visconti, teria se valido da vestimenta para materializar o maniqueísmo de suas personagens. Em *Na primavera da vida* (1926), o figurino que compõe dr. Passos nos faz ver desde o início que ele é o mocinho da história. Sua roupa é diferente da das demais personagens e dos figurantes. Mas é uma peça em específico do vestuário que distingue o vilão do mocinho, conforme acompanhamos em “Paulo Emílio: a crítica como perícia”, ensaio publicado em *Exercícios de leitura* (1980): “O ‘mundo tímido e arcaico, incapaz de fazer o bem ou o mal da cidade pequena’, é convulsionado no decorrer da ação pela energia positiva e negativa que vem de fora, e ambas são simbolizadas por uma peça precisa da indumentária, o chapéu” (SOUZA, 2009a, p. 266-267). Gilda de Mello e Souza sublinha do estudo de Paulo Emílio que o chapéu do mocinho, sempre presente com ele, é sóbrio, com a fita larga e a aba curta. O do vilão, por sua vez, é de palha e requintado, o que o torna suspeito. Quanto aos demais personagens, os delinquentes locais fazem uso de chapéus surrados, e o restante não veste o acessório.

A filósofa brasileira soube muito bem captar o espírito das roupas. O seu olhar pericial, atento aos detalhes, consegue ver numa peça do vestuário como o chapéu uma constelação de significados. Em *O espírito das roupas*, Gilda de Mello e Souza demonstra que a moda é muito mais do que um artigo supérfluo, definição que uma leitura rasa poderia oferecer. O chapéu seria merecedor de um capítulo todo para si. Neste artigo, exploraremos, por meio de uma análise textual, a presença do chapéu em vários ensaios redigidos por nossa autora, aglutinando em um único texto tudo aquilo que ela conjecturou sobre esse acessório da moda. Além disso, a fim

---

6 Gilda e Paulo Emílio integraram a mesma geração de alunos da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL/USP), a chamada geração do grupo de *Clima*, revista publicada por nossa autora e colegas da mesma instituição, como Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho, e Lourival Gomes Machado. Durante a graduação, Paulo Emílio transformou a casa de seus pais em uma espécie de “cineclube”, frequentado pelos *uspianos* e figuras de proa do Modernismo. Para uma apreciação aprofundada da afinidade entre a primeira geração de alunos da FFCL que fundou *Clima*, ver: Pontes (1998).

7 A tese de doutorado, intitulada *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*, foi defendida por Paulo Emílio Salles Gomes em 1972 no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, sob orientação de Gilda de Mello e Souza. O trabalho foi publicado como livro posteriormente pela Perspectiva, em 1974, com o título *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*.

de apresentar a especificidade de seu pensamento, esboçaremos uma leitura de seu olhar pericial ao confrontarmos seus ensaios e entrevistas.

## ENSAIO SOBRE O CHAPÉU

Gilda de Mello e Souza se dedicou a um profundo e inovador estudo sobre a moda. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* é a versão publicada em livro de sua tese de doutorado, *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, defendida em 1950 na Universidade de São Paulo sob a orientação de Roger Bastide<sup>8</sup>. Seu trabalho foi um dos primeiros estudos acadêmicos sobre moda no Brasil. Em virtude desse pioneirismo, os estudantes do curso de Têxtil e Moda da USP – criado em 2005 – nomearam seu centro acadêmico em homenagem à filósofa brasileira, fundando o Centro Acadêmico Gilda de Mello e Souza. Ela também foi homenageada pelo evento acadêmico Colóquio de Moda por meio da criação do Prêmio Excelência Acadêmica Gilda de Mello e Souza, atribuído ao melhor trabalho da área.

A filósofa brasileira inicia a sua obra com um estudo estético, no qual defende a moda como arte, ou, ainda, como a mais humana das artes. Em seguida, ela aponta a ligação das roupas com o antagonismo entre os gêneros, debruçando-se sobre a cultura feminina; passa pelo papel das vestimentas na divisão de classes; e conclui a sua argumentação com o mito da Borracheira, a grande fantasia manifestada pela moda na vida de exceção, ou seja, nas festas.

No primeiro capítulo de *O espírito das roupas* (2019), Gilda de Mello e Souza nos diz que a moda está sujeita a um princípio estético que falta às outras artes: a mobilidade. Quando queremos falar da beleza de um quadro, de uma estátua ou de um edifício, fazemos um julgamento estático. O quadro só pode ser visto de frente, e a estátua e o edifício se mantêm sólidos. A roupa, por sua vez, vive o esplendor do movimento, imune ao olhar petrificador da Medusa. Enquanto um quadro emoldurado na parede permanece pregado, um vestido, por exemplo, não possui nenhuma moldura que o possa conter. O modista, ao desenhar uma peça de roupa, deve levar em conta que ela pode ser modificada pelo gesto daquele que veste a sua obra, incorporando o movimento como elemento que dita o desenho do traje. É nosso corpo que a sustentará, completando com gestos e acessórios a obra inacabada que o costureiro nos confiou. Assim, o resultado não é uma forma inalterável definida pelo modista. O processo de criação do artista e o do usuário da peça são mútuos e concomitantes. A obra adquire vida na presença de seu suporte. Nesse sentido, roupa e corpo entram em comunhão. Partindo dessa relação é que a filósofa brasileira pode dizer que a moda é a mais humana das artes: “para que a vestimenta exista como arte é necessário que entre ela e a pessoa humana se estabeleça aquele elo de identidade e

---

8 Professor francês de Sociologia da antiga Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde lecionou de 1938 a 1954. A atuação do professor e orientador francês é resgatada em “A Estética rica e a Estética pobre dos professores francês”, ensaio fruto da aula inaugural de 1972 dos cursos do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. O texto foi publicado originalmente na revista *Discurso*, n. 9, em 1978, e republicado em *Exercícios de leitura*.

concordância que é a essência da elegância. Recompondo-se a cada momento, jogando com o imprevisto, dependendo do gesto, é a moda a mais viva, a mais humana das artes” (SOUZA, 2019, p. 41).

A elegância é a sintonia perfeita entre nós, a roupa e os acessórios. Ela é essencial para que possamos exibir e ajudar a compor efetivamente a obra que o artista nos legou. A roupa não deve se descolar completamente de seu suporte humano, caso contrário, o corpo terá de se ajustar a todo custo a ela, como se não tivesse sido feita para ser usada por nós. Sem o elo de identidade, cria-se uma imagem destoante, desarmoniosa, revelando claramente a falta de elegância.

Para confeccionar *O espírito das roupas* (2019), Gilda de Mello e Souza utilizou como fonte fotografias, gravuras, pinturas, pranchas coloridas de moda, crônicas do século XIX e, em especial, trechos de romances. A imagem estática, de certa forma, peca ao não revelar todos os detalhes do traje e toda a graça que o gesto produz ao romper com o repouso do tecido. A palavra permite a expressão da vestimenta por completo, incluindo elementos sensoriais que a imagem transmite mal ou é incapaz de transmitir, como maciez, leveza, aveludado.

Quarenta e cinco anos após a defesa de sua tese de doutorado, a filósofa brasileira volta ao tema das roupas, dedicando todo um ensaio à relação entre literatura e moda. Em “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”<sup>9</sup>, ensaio que integra a coletânea *A ideia e o figurado* (2005), Gilda de Mello e Souza se debruça sobre a conexão entre as personagens dos três romancistas brasileiros, as suas roupas e o erotismo que se desvela.

Joaquim Manuel de Macedo adota um estilo de minuciosa descrição, limitando-se a descrever com fidelidade o que vê, sem muita imaginação e sem se deixar comover pela elegância. José de Alencar também se mostra bem descritivo, mas, diferentemente do autor de *Rosa* (1849) e dos comentários das revistas femininas da época, abre-se para a personalidade e para a “cálida sensualidade” que a moda comunica. Quanto a Machado de Assis, a relação entre a vestimenta e as personagens nesse autor não é nada latente. O escritor faz do “vínculo que une sujeito e vestimenta” parte constitutiva da trama de suas narrativas. No “Capítulo dos chapéus” ([1883] 1961), conto analisado pela filósofa brasileira, e cujo título já nos diz muito, o acessório é a personagem principal.

O chapéu do bacharel Conrado Seabra, personagem do conto machadiano, é simples, leve, baixo, mas que não deixa de ser elegante, sendo utilizado no dia a dia, no passeio público e no escritório. Porém, Mariana, a esposa de Conrado, deseja substituir o acessório por outro, mais refinado, alto, grave, com ar presidencial ou administrativo, em suma, um chapéu adequado a pessoas de ambições. De certa forma, Machado de Assis parece empregar o mesmo artifício que vimos na oposição do chapéu do mocinho ao do vilão estabelecida por Humberto Mauro, que Gilda de Mello e Souza sublinhou do estudo de Paulo Emílio Salles Gomes.

Contrariando sua esposa, Conrado defende que a escolha de um chapéu não é feita arbitrariamente, mas que se dá segundo um princípio metafísico. Nas palavras da personagem, dirigindo-se a Mariana: “o chapéu é a integração do homem, um

---

9 Originalmente publicado na revista *Novos Estudos Cebap*, n. 41, março de 1995.

prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab aeterno*, ninguém o pode trocar sem mutilação” (ASSIS, 1961, p. 118). No seu conto, Machado de Assis estabelece uma metafísica do chapéu, na qual o acessório não é apenas uma simples peça do vestuário, mas a nossa própria extensão, e cuja escolha deve obedecer a um determinismo obscuro. É capaz de o chapéu nem ser de fato o complemento do homem, mas o homem ser o do chapéu. Assim sendo, a troca de um chapéu por outro não vem sem consequências. “Você é capaz de fazer-me um sacrifício?” – pede-lhe a esposa. Um embate se estabelece entre duas almas exteriores, que ditam quem nós somos, ou então, quem queremos ser. Conrado segue fiel à sua escolha, apesar de Mariana querer lhe atribuir um novo chapéu a todo custo, impelida por seu pai. Ao fim, após o atordoante *rendez-vous* com a amiga Sofia, Mariana percebe que seu marido esteve certo o tempo todo, e que o seu chapéu simples e baixo lhe era o mais adequado.

Segundo a filósofa brasileira, apoiada no conto de Machado de Assis, cada criatura humana contaria com duas almas: a interna, que olha de dentro para fora, e a externa, que olha de fora para dentro. “As duas almas, igualmente necessárias, completam o homem” (SOUZA, 2005a, p. 79). O chapéu, como a materialização da alma exterior, “estabelece a relação do indivíduo com o mundo, os valores, a opinião e, de certo modo, institui a identidade” (SOUZA, 2005a, p. 79). O elo de identidade e concordância entre Conrado e seu chapéu estava muito bem estabelecido. O chapéu acomodava-se perfeitamente à sua cabeça, poderíamos dizer. Mariana, por sua vez, acabara se irritando com esse acomodamento todo, esperando que seu marido o trocasse por um novo. Mas a troca de chapéu não seria apenas a troca de uma peça do vestuário, seria também a troca da personalidade do marido, o que atrairia olhares de mulheres como Sofia. Portanto, Mariana se contentaria com o bom e velho chapéu.

A metafísica machadiana dos chapéus seria relembrada por Gilda de Mello e Souza em um ensaio posterior. Em “O professor de música”<sup>10</sup>, que também integra *A ideia e o figurado* (2005), ao explorar a carreira musical de Mário de Andrade, a filósofa brasileira contrapõe, a partir de duas fotografias, as vestes do escritor utilizadas em dois momentos distintos de sua vida, captando a dupla identidade revelada pelas roupas.

---

10 Originalmente publicado em: Andrade (1995).



Figura 1 – Professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1922: Ribeiro de Andrada, Felipe di Lorenzi, Luís Pinheiro da Cunha, Guido Rocchi, Pedro Augusto Gomes Cardim, Mário de Andrade, João Gomes de Araújo, Samuel Archanjo dos Santos, Carlino de Crescenzo e José Wancolle. Fonte: Souza (2005b)

A primeira foto analisada (Figura 1) registra os professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, incluindo o autor de *Macunaíma* (1928), que acabara de ser nomeado catedrático de História da Música, em 20 de janeiro de 1922. Os professores estão distribuídos segundo a idade e o merecimento. A princípio, todos estão vestidos de preto. Mas cada um vestirá a sua alma exterior à sua maneira. Ao centro, no lugar de chefe, encontra-se Gomes Cardim, o único de capa, portando também um chapéu na cabeça, provavelmente um mais refinado, alto e grave, tal qual Mariana teria desejado para o seu marido, Conrado. Sobre a vestimenta dos retratados, nossa autora pontua:

Uma certa fantasia dos chapéus talvez chamasse a atenção de Machado de Assis, que notaria, certamente, que os mais moços do grupo, Mário de Andrade e Samuel Archanjo dos Santos, estão sérios e empertigados, meio escondidos na fila dos fundos. As bengalas e guarda-chuvas, ao contrário do que ocorre em nosso romance romântico, não interrompem com a ameaça do gesto a hirta severidade da composição. Permanecem seguras em posição vertical à espera do momento de servir. A nota dissonante só se manifesta na imagem do maestro Rocchi, que tendo aportado no Brasil numa Companhia de Ópera, nunca abandonou uma certa postura boêmia, que se traduz na colocação displicente do chapéu, no colete branco de fustão e na gravata *lavallière*. (SOUZA, 2005b, p. 14-15).

A partir da leitura de “Capítulo dos chapéus” (ASSIS, 1961), Gilda de Mello e Souza tenta aplicar aos dez professores registrados na fotografia o ensinamento de Machado de Assis a respeito da identidade instituída pelo acessório da moda. Pronto para exercer o seu ofício, Mário de Andrade é aqui um professor em início de carreira, ainda acanhado e tímido, cujo chapéu deve ser simples e baixo. A foto retrata homens acadêmicos, com seus ternos pretos e chapéus, mas há peculiaridades individuais que a vestimenta acaba revelando a um leitor machadiano.



Figura 2 – Almoço comemorativo da Semana de 22 com a presença de, entre outros, Couto de Barros, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Paulo Prado, René Thiollier, Graça Aranha, Gofredo Silva Telles, Candido Mota Filho, Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha, Tácito de Almeida e Oswald de Andrade. Fonte: Souza (2005b)

Contrapondo-se a toda aquela convencionalidade acadêmica, no segundo registro (Figura 2), temos um almoço em homenagem a Paulo Prado nos salões do antigo Hotel Terminus com alguns dos expoentes da Semana de Arte Moderna, dois anos após a primeira foto<sup>II</sup>. Agora, os acadêmicos cedem lugar aos modernistas. A roupa e os gestos mudam, a cor retorna. Nada aqui é hirto, tudo é despretenso. Sem chapéus.

II A foto que consta na Figura 2 foi, por muito tempo, tida como o registro de um almoço comemorativo imediatamente posterior à Semana de Arte Moderna. Gilda de Mello e Souza também atribui o ano de 1922 à fotografia. Contudo, segundo Carlos Augusto Calil (2019), a foto registra um almoço em homenagem a Paulo Prado, realizado em março de 1924.

Esses são os homens de espírito irreverente que foram vaiados no Theatro Municipal de São Paulo, conforme a descrição feita por Gilda de Mello e Souza:

A fotografia dos modernistas mostra-os, ao contrário, muito à vontade. A composição se dispõe num triângulo isósceles de grande horizontalidade, tendo na ponta inferior Oswald de Andrade e mais ao alto e no centro a “autoridade intelectual e tradicional” de Paulo Prado — como Mário o designa em seu célebre escrito sobre o movimento modernista. A distribuição dos retratados é casual, não se sente nenhuma preocupação de pose na atitude dos corpos. Oswald, no primeiro plano, sentado no chão, segura com uma das mãos o pé esquerdo e com a outra empunha com naturalidade o charuto. Couto de Barros, na extrema-esquerda, compõe uma figura enérgica, as pernas afastadas, as mãos cruzadas nas costas. As mãos, em geral, tão sensíveis quando nos sentimos observados, não revelam constrangimento, estão no bolso, nas costas, sobre a guarda da cadeira, empunhando o cigarro à altura do peito, livres ao longo do corpo. Nem todos estão de escuro. Oswald, muito elegante, enverga um jaquetão e calças, eu creio, de veludo cinzento. Quatro dentre eles vestem ternos mesclados, de lã. E embora três pareçam mais conservadores que os demais em seus colarinhos duros de pontas quebradas, os restantes usam camisas comuns. As gravatas são na maioria longas, mas já pousam aqui e ali quatro gravatinhas borboleta, anunciando a voga que logo mais o Partido Democrático irá difundir. (SOUZA, 2005b, p. 16).

Com base na descrição das duas fotografias, poderíamos concordar com Machado de Assis quando, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, diz-nos que “o principal característico do homem não são as feições, mas o vestuário” (ASSIS, 1881, p. 290). Gilda de Mello e Souza, no ensaio sobre os romancistas e as roupas, concorda com Machado de Assis, mas sublinha o fator elegância — aquele elo de concordância exposto em *O espírito das roupas* (2019). Na obra machadiana em questão, a descrição fisionômica de Quincas Borba é breve, deixada para segundo plano, enquanto o seu perfil é captado pela adequação às suas vestes. Num primeiro encontro entre Brás Cubas e Quincas Borba, narrado no capítulo LIX, o infortúnio que caiu sobre o menino rico e o transformou em mendigo é revelado pela roupa maltrapilha. Em outro momento, no capítulo CIX, o antigo amigo surge, como uma fênix renascida das cinzas, completamente diferente, renovado pela herança deixada pelo tio de Barbacena, agora bem vestido, com roupas bem cortadas, limpas e de qualidade: “Notei-lhe a perfeição da sobrecasaca, a alvura da camisa, o asseio das botas. A mesma voz, roufenha outrora, parecia restituída à primitiva sonoridade. Quanto à gesticulação, sem que houvesse perdido a viveza de outro tempo, não tinha já a desordem, sujeitava-se a um certo método” (ASSIS, 1881, p. 290).

Quincas Borba não fora feito para os farrapos, seus gestos estavam em desalinho. Posteriormente, com a restituição da fortuna, seus gestos se alinharam, entrando em concordância com a roupa e estabelecendo a elegância que lhe fazia jus.

A elegância também exige um acordo com o tempo presente, para não nos tornarmos figuras ultrapassadas, “fora de moda”. No ensaio “Notas sobre Fred Astaire”, publicado em *A ideia e o figurado* (2005), Gilda de Mello e Souza nos mostra que no grande dançarino da vida moderna não há subserviência ao passado: “Há

apenas o mundo presente, com a sua roupa de uso e os seus sentimentos reais” (SOUZA, 2005c, p. 176). Fred Astaire, considerado pela filósofa brasileira como o dançarino mais influente na história do cinema, não busca se destacar, como no balé tradicional, daquilo que o circunda. Sua vestimenta e seus gestos se articulam com os objetos cotidianos à sua volta, como a bengala, o chapéu e o mobiliário, assim, o dançarino insere-se no mundo, sabendo fazer uso de cada objeto, sem se opor a eles. Quanto à sua vestimenta, Fred Astaire assumiu o traje que mimetiza a industrialização: “a casaca preta, a cartola que repetia a chaminé das fábricas, num despojamento que o instala no grau zero da vestimenta, reduzida ao preto, o branco, o gesto – longe de Godot e perto dos quadros cubistas” (SOUZA, 2005c, p. 171-172).

O que se observa por meio da vestimenta, nesse caso especialmente pelo chapéu, é a tradução da arquitetura no tecido. Gilda de Mello e Souza, em *O espírito das roupas* (2019), destaca que no século XIX, o século da industrialização, há a exploração da forma cilíndrica. A iconografia da era industrial, com os seus túneis, reservatórios de gás e chaminés, imprimirá no homem a sua forma, tornando-os cilíndricos. Essa tradução de uma arte em outra não se restringiu ao século XIX. Em 1175, após o aparecimento do gótico, detalha a filósofa brasileira, observamos a ogiva e o sapato pontiagudo ditando a nova tendência. Com a passagem do gótico ao Tudor, arquitetura e moda adotam um estilo quadrado, “temos então o arco Tudor, o gorro e os sapatos de Henrique VII, o pelote de mangas tufadas de Henrique VIII” (SOUZA, 2019, p. 34).

Ainda sobre a cartola, o *top hat* de Fred Astaire, lemos na obra sobre a moda que o acessório deriva dos capacetes dos caçadores. Sua copa pode ser alta ou baixa, as abas podem ser achatadas ou arqueadas, e o material varia bastante, podendo ser tanto de pelo de castor como de seda. Sendo a cartola o chapéu característico do século XIX, assim como o tricórnio foi o do XVIII, é importante que todo homem decente possua ao menos uma, “pois que é o símbolo da respeitabilidade burguesa” (SOUZA, 2019, p. 64)<sup>12</sup>.

O figurino de Fred Astaire é o traje do herói moderno, que Baudelaire, ao discorrer sobre o Salão de 1846, acabou nomeando de uniforme de papa-defunto. Tal vestimenta é a anatomia da melancolia e do sofrimento eterno, de forma que esses homens de preto nada mais são do que coveiros (BAUDELAIRE, 1995, p. 729). A princípio, com todos igualmente vestidos, de terno preto e de cartola, a roupa representaria uma suposta igualdade universal entre os homens, mas, para o poeta francês, o que essa moda do século XIX simboliza é a alma pública. Aqueles homens estavam sempre de luto, alguma coisa havia sido enterrada por aquela geração. Baudelaire leu as roupas de sua época assim como Machado de Assis leu os chapéus, como almas exteriores. Ou antes, o poeta francês foi além do romancista brasileiro, porque, conforme ressalta Gilda de Mello e Souza, ainda que Machado de Assis conceda que o vestuário valha mais que as feições para caracterizar o homem, ele não chega ao extremo, tal qual Baudelaire, de dizer que a moda seja revestida de uma “beleza política” e de uma “beleza poética” (SOUZA, 2005a, p. 78).

O baile das artes sediado nos ensaios de Gilda de Mello e Souza não se completaria

---

12 Com o advento do esporte na virada do XIX ao XX, o guarda-roupa masculino é renovado: “Em 1890 a cartola começa a ser substituída, de dia, pelo chapéu de feltro” (SOUZA, 2019, p. 65).

sem a pintura<sup>13</sup>. Após visitar a exposição “Homenagem a Milton Dacosta”, realizada no Rio de Janeiro em 1973, a filósofa brasileira acrescenta mais um ensaio aos seus *Exercícios de leitura*, “A retrospectiva de Milton Dacosta”<sup>14</sup>, no qual observa no pintor carioca um apego ao chapéu, ainda que a sua trajetória aponte para um despojamento progressivo: “do interesse pela figura, pelo movimento e pela expressão, a um abandono gradativo de todos esses elementos, até atingir uma fase intermediária, de pesquisa estática e abstrata das figuras” (SOUZA, 2009b, p. 345). Nesse processo, Milton Dacosta sacrifica o mundo em prol de um registro abreviado do real, privilegiando a essência do pictural. Ainda assim, mesmo com o desmonte do mundo em proveito apenas da pintura, o chapéu resistiu. É que ele não é um ornato qualquer. Gilda de Mello e Souza o observa atravessar a história da pintura, “desde as formas fantasiosas de Piero della Francesca, os *mazzocchi* orientais de Paolo Uccello, os toucados variados de Pisanello, os gorros de Holbein, os turbantes de Ingres, até o prosaico chapeuzinho de coco de Cézanne” (SOUZA, 2009b, p. 347).

A filósofa brasileira ainda destaca que Henri Focillon, em seu *A vida das formas* (1934), já havia se atentado para o acessório ao comentar que o grande chapéu de Arnolfini, retratado por Jan van Eyck, possui uma função estrutural específica, auxiliando na composição do quadro. Segundo Gilda de Mello e Souza, observamos o mesmo nas telas da fase intermediária de Milton Dacosta: “é ele [o chapéu] que arremata sem ambiguidade a forma da cabeça, substituindo por uma decisão de fechamento o que poderia ser a abertura dispersa dos cabelos” (SOUZA, 2009b, p. 347). Abdicada dos elementos acessórios, como o próprio cabelo, a figura humana carece de algo no seu topo. É o chapéu que completa a cabeça com dignidade, dando simetria ao rosto. Em fase posterior, na qual Milton Dacosta abandona a abstração e reconstrói o mundo, retornando ao figurativo por meio do nu, o chapéu continua a marcar presença, mesmo com a resgate dos cabelos: “Seu valor formal é tão impositivo que, indiferente à verossimilhança, o artista recorre a ele mesmo nos nus, ressaltando-lhe muitas vezes a forma com a nota rutilante do colorido, um alaranjado ou um carmesim” (SOUZA, 2009b, p. 348).

## CRÍTICA COMO PERÍCIA

Voltemos ao cinema e a Paulo Emílio Salles Gomes. Em “Paulo Emílio: a crítica como perícia”, Gilda de Mello e Souza destaca a “práxis consciente” do amigo que empresta o nome ao ensaio. Compartilhando de uma “paixão pelo concreto”, ele irá se debruçar sobre o filme na moviola, e não sobre o debate teórico. O seu debate é com a

---

13 O alcance das observações de Gilda de Mello e Souza sobre a pintura é sumarizado nas primeiras linhas do estudo sobre nossa autora redigido por Otilia Arantes e Paulo Arantes, “Moda caipira”: “Quem porventura quiser se arriscar a encarar em nova chave o problema da Formação da Pintura Brasileira [...] poderá pelo menos contar com o apoio decisivo de dois estudos pioneiros de Gilda de Mello e Souza, que por sua vez repercutem num sem-número de preciosas observações discretamente dispersas nos seus outros escritos” (ARANTES; ARANTES, 1996, p. 33).

14 Publicado originalmente na revista *Argumento*, São Paulo, n. 2, 1973.

imagem: *desta* imagem, *deste* filme, feito *nestas* condições. “O que o preocupa é o real, o concreto, a obra, o que ela diz sobre o mundo, como o autor fala por seu intermédio” (SOUZA, 2009a, p. 262). O que vale para Paulo Emílio vale também para Gilda de Mello e Souza. Nossa autora salienta em suas entrevistas que também compartilha da “paixão pelo concreto”, e chega inclusive a dizer, em carta ao primo Mário de Andrade<sup>15</sup>, que a formação de seu conhecimento era empírica (SOUZA, 2014a, p. 255). É orientando-se pelo concreto, e para o concreto, que a filósofa brasileira constrói o seu método crítico. Reflexo disso é a sua preferência pela análise direta das obras de arte em seus ensaios, deixando as discussões teóricas para segundo plano. O mesmo cenário é vislumbrado em sua atuação em sala de aula, onde os seus alunos de Filosofia eram impelidos a ter um contato direto com obras de arte, conforme lemos na entrevista concedida a Nelson Aguilar:

Impus aos meus alunos um contato direto com as obras – e não com as teorias estéticas –, exigindo deles um esforço analítico, modesto demais para a aspiração da maioria. Analisar um quadro, analisar um filme, comentar um recitativo de Schönberg, escolher como comentário à pintura um texto de Baudelaire, em vez de uma passagem de Hegel, deve ter parecido, a mais de um aluno de filosofia, uma provocação. (SOUZA, 2014d, p. 78).

O fato de Gilda de Mello e Souza recorrer a poucas referências teóricas deve-se à sua desconfiança de críticos que legitimam os seus comentários com base em alguma teoria. Bento Prado Júnior (2006, p. 12), em texto dedicado à interpretação da escrita de sua professora de Estética, aponta que ela deixa o conteúdo teórico “discreta ou modestamente à sombra”. Apesar de nossa autora não se apoiar no argumento de autoridade dos teóricos, Ricardo Fabbrini (2016, p. 108), também em um estudo sobre Gilda de Mello e Souza, chama-nos a atenção para o fato de que diversos autores são reconhecidos nas entrelinhas de seus ensaios, de forma que a erudição da filósofa brasileira se faz presente pela sua “escrita límpida”. Ainda sobre essa questão, Fabbrini discorre: “Essa desconfiança em relação à teoria decorreria, assim, de sua ‘paixão pelo concreto’, de sua necessidade em atender ao ‘apelo das coisas’, ao dito real, que a fazia – uma vez encerradas as tarefas universitárias – substituir o ‘pensamento abstrato’, para o qual ‘não teria sido talhada’, pela análise de obras artísticas” (FABBRINI, 2016, p. 108-109).

Intimamente ligada à “paixão pelo concreto” de nossa autora está a sua percepção inicial de mundo, que se deu na isolada casa de fazenda de seus pais, em Araraquara, no interior paulista, na qual passou a infância. Longe da escola e da influência de livros e revistas, Gilda de Mello e Souza cresceu em contato direto com “as árvores, os bichos, o sol, a água, as estações” (SOUZA, 2014d, p. 76). Justamente por crescer distante dos livros, o conhecimento inicial do mundo não chegou a ela por meio da

---

15 Mário de Andrade, muito mais do que um recorrente objeto de estudo, foi um mestre para nossa autora. Para dar prosseguimento aos seus estudos, Gilda de Mello e Souza trocou a casa de seus pais pela casa do modernista, primo de seu pai, localizada na capital paulista. A casa ficava na rua Lopes Chaves, 108 (atualmente 546), abrigando hoje o museu Casa Mário de Andrade. A filósofa brasileira recorda a importância de Mário de Andrade em sua formação em: Souza; Candido, 2014.

letra dos autores, mas por meio de seus próprios olhos. “Tudo era visível, como nas gravuras, o que guardávamos das datas era visível: a fogueira, os balões, o presépio” (SOUZA, 2014d, p. 76). Essa forma de ver o mundo apura o olhar de Gilda de Mello e Souza, garantindo-lhe uma confiança no pensamento imagético, fundado no visível, e oposto ao pensamento abstrato. Walnice Nogueira Galvão (2007, p. 68) inclusive aponta que há no método da filósofa brasileira um “primado do visual”. Foi esse contato direto com o mundo que levou Gilda de Mello e Souza a valorizar o detalhe sensível e insignificante *entranhado*<sup>16</sup> na obra de arte, conforme podemos apreender de suas palavras:

Acho que foi esse aprendizado sensorial, carnal do mundo, que desenvolveu em mim a percepção venatória, de caçador – aquela percepção que, segundo Carlo Ginzburg, é responsável pelo diagnóstico médico, pela psicanálise e pelo romance policial. Percepção a meio caminho da ciência e da arte e que, a meu ver, deve orientar o crítico. (SOUZA, 2014d, p. 76-77).

Encarnando-se no mundo, apaixonando-se pelo concreto, o olhar de Gilda de Mello e Souza se torna crítico, pericial, caçador. Nossa autora vincula essas características ao paradigma indiciário desvendado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, de tendência conjectural e decifrativa, e ao espírito do *connoisseur* encarnado no perito italiano Giovanni Morelli, que o leva a reconhecer espontaneamente o autor de uma obra a partir dos detalhes insignificantes que escapariam até ao próprio artista<sup>17</sup>.

Na segunda metade do século XIX, Giovanni Morelli desenvolveu um método pericial capaz de reconhecer a autoria de obras antigas, muitas vezes deterioradas, repintadas ou não assinadas, distinguindo também uma cópia de um original. Para reconhecer a mão do artista, Morelli não se baseava na composição, no traço ou na cor comuns a um pintor ou a um estilo. Também não se prendia a detalhes evidentes – e, conseqüentemente, fáceis de imitar –, como os olhos ou o sorriso. A assinatura do artista estaria nos detalhes mais insignificantes, como o desenho das orelhas ou das unhas. “Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias” (GINZBURG, 1989, p. 144). A hermenêutica morelliana que contagiou Gilda de Mello e Souza também atingira a psicanálise de Sigmund Freud, como declarado em seu *Moisés de Michelangelo* (1914), e está na base do paradigma indiciário observado por Carlo Ginzburg na nossa história intelectual, que explica o conjunto de disciplinas que se fundam na decifração de signos, sejam eles sintomas ou escritas. Nesse sentido, segundo o historiador italiano, “O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG,

16 Segundo Gilda de Mello e Souza, em entrevista a Nelson Aguilar, a função do crítico se define pelo verbo desentranhar: “Crítico é aquele que procura desentranhar o sentido que o artista encarnou na obra. Criticar é, em larga medida, des-cobrir: procurar os indícios, examiná-los, agrupá-los com método, levantar hipóteses, tirar conclusões. Mas sempre ao recado da obra” (SOUZA, 2014d, p. 77).

17 Sobre o *connoisseurship*, Giovanni Morelli e a relação desses com a história da arte, ver: Bazin (1989).

1989, p. 152). Tendo em vista os dois autores italianos, a argúcia do olhar de nossa autora permite que ela veja o que aos outros passaria despercebido, construindo uma crítica como perícia, tal qual atribuída por ela a Paulo Emílio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gilda de Mello e Souza foi uma filósofa brasileira que por meio de uma prosa ensaística límpida e de qualidade pôs-se a pensar sobre as mais variadas artes. Dentre essas, foi a moda que recebeu um estudo de fôlego. Nossa autora se debruçou sobre a moda e desentranhou o que se esconde sob os tecidos. À época da defesa de sua tese de doutorado, 1950, seu estudo não recebeu o devido reconhecimento, uma vez que a moda era considerada um tema academicamente inferior, levando 37 anos para chegar ao grande público em forma de livro, graças à edição pela Companhia das Letras em 1987. Apesar disso, hoje vemos que a filósofa brasileira foi pioneira e que um estudo sobre as nossas roupas dá resultados significativos. Moda também é arte, mas, mais do que isso, ela é a mais humana das artes. Como vimos ao longo deste artigo, o tema não se restringiu a *O espírito das roupas*, ele é recorrente nos ensaios de caráter plural de nossa autora. Seja no cinema, na literatura, na fotografia, na dança ou na pintura, Gilda de Mello e Souza se atentou ao chapéu, sendo ora materialização da alma, ora acessório de *performance*, ora mimetização da arquitetura, ora elemento estrutural, ora de pelo de castor, ora de seda. Se nossa autora pôde ver tudo isso em um acessório aparentemente tão simples como o chapéu, isso se dá porque, por meio de um contato direto com as obras de arte, ela também desenvolveu uma crítica como perícia, o que lhe permite decifrar os motivos da presença de um objeto antes insignificante.

## SOBRE O AUTOR

**RAFAEL DO VALLE** é doutorando em Filosofia na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e integrante do Grupo de Estudos Fundos Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido (IEB/USP), coordenado por Laura Escorel.  
rafael.valle@estudante.ufscar.br  
<https://orcid.org/0000-0002-6026-1478>

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Introdução à estética musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ARANTES, Otilia; ARANTES, Paulo. Moda caipira. *Discurso*, São Paulo, n. 26, 1996, p. 33-68. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurs0.1996.38003>.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.
- ASSIS, Machado de. Capítulo dos chapéus. In: ASSIS, Machado de. *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1961, p. 115-137.
- BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1846. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 671-731.
- BAZIN, Germain. Connoisseurship. In: BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 191-210.
- CALIL, Carlos Augusto. Foto tida como ícone da Semana de 1922 foi feita em 1924. *Folha de S. Paulo*, 13 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/foto-tida-como-icone-da-semana-de-1922-foi-feita-em-1924.shtml>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. Pintura e nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dezembro, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/70186>. Acesso em: 20 mar. 2023.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Um percurso intelectual. In: MICELI, Sergio; MATTOS, Franklin de (Org.). *Gilda: a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Fapesp, 2007.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Universidade São Paulo, São Paulo, 1972.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-179.
- MOLIÈRE. *Le Médecin malgré lui*. Paris: Éditions Larousse, 2007.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO JÚNIOR, Bento. Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 43, setembro, 2006, p. 9-36. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi43p9-36>.
- SOUZA, Gilda de Mello e. (1979). *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. (Espírito Crítico).
- SOUZA, Gilda de Mello e. Macedo, Alencar, Machado e as roupas. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005a, p. 73-89.
- SOUZA, Gilda de Mello e. O professor de música. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005b, p. 13-26.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Notas sobre Fred Astaire. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005c, p. 171-177.
- SOUZA, Gilda de Mello e. (1980). Paulo Emílio: a crítica como perícia. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009a, p. 259-270.
- SOUZA, Gilda de Mello e. A retrospectiva de Milton Dacosta. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009b, p. 345-352.

- SOUZA, Gilda de Mello e. A Estética rica e a Estética pobre dos professores francês. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009c, p. 9-41.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Cartas a Mário de Andrade: 9. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014a, p. 245-247.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Entrevista a Augusto Massi. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014b, p. 89-112.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Entrevista a Carlos Augusto Calil. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014c, p. 83-88.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Entrevista a Nelson Aguilar. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014d, p. 75-85.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.
- SOUZA, Gilda de Mello e; CANDIDO, Antonio. Entrevista à Equipe do IEB. In: SOUZA, Gilda de Mello e. *A palavra afiada*. Organização, introdução e notas de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2014, p. 113-136.

# Choque cultural, notas sobre uma entrevista de Celso Furtado a Zelito Viana, 1975

[“Choque cultural”, notes on an interview by Celso Furtado to Zelito Viana, 1975]

Renata Bianconi<sup>1</sup>

Maria Alice Rosa Ribeiro<sup>2</sup>

Agradecemos a Mapa Filmes do Brasil, nas pessoas de Zelito Viana e Cláudio Apolinário, pela cessão de cópia do curta-metragem *Choque cultural* (2020) para apresentação no XIV Congresso Brasileiro de História Econômica e 15ª Conferência Internacional de História de Empresas da Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica (ABPHE), que serviu de estímulo para a feitura deste artigo, a cujos primeiros leitores – Léa Chagas Cruz, Maurício Coutinho e Leda Farah – também agradecemos.

**RESUMO** • Este artigo traz algumas notas sobre o curta-metragem *Choque cultural*, dirigido por Zelito Viana, cujo fio condutor é a histórica entrevista de Celso Furtado ao diretor no Rio de Janeiro em 1975. Contextualizamos a entrevista e as circunstâncias que os reuniram. Sem a pretensão de fazer crítica cinematográfica, conectamos a fala de Furtado e as imagens do filme de Zelito e relacionamos as reflexões de Furtado na entrevista a suas obras publicadas no período em torno da realização do curta-metragem e nas décadas de 1980 e 1990. • **PALAVRAS-CHAVE** • Celso Furtado; Zelito Viana; *Choque cultural*. • **ABSTRACT** •

This article brings some notes about the short film *Choque cultural*, directed by Zelito Viana, whose thread is the historic interview by Celso Furtado to the director in Rio de Janeiro in 1975. We contextualize the interview and the circumstances that brought them together. Without intending to do cinematographic criticism, we connect Furtado's speech and the images from Zelito's film and we relate Furtado's reflections in the interview with the works he published in the period around the making of the short film and in the 1980s and 1990s. • **KEYWORDS** • Celso Furtado; Zelito Viana; *Choque cultural*.

Recebido em 16 de junho de 2022

Aprovado em 12 de setembro de 2022

BIANCONI, Renata; RIBEIRO, Maria Alice Rosa. *Choque cultural*, notas sobre uma entrevista de Celso Furtado a Zelito Viana, 1975. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 55-77, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p55-77>

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

2 Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp, Araraquara, SP, Brasil).

## O MUNDO QUE RODEIA A ENTREVISTA

O filme *Choque cultural*<sup>3</sup> (1977) tem como centro a entrevista proposta por Zelito Viana (1938) a Celso Furtado (1920-2004), que se encontrava pela primeira vez no Brasil por uma temporada mais longa de cinco meses, desde que fora para o exílio dez anos antes. A entrevista foi realizada no apartamento de Furtado no Rio de Janeiro. O ambiente é o da biblioteca, onde se encontra o entrevistado sentado, tendo, a sua frente, uma mesinha com suas obras. Zelito não aparece, vemos eventualmente suas mãos reagindo a alguma fala do entrevistado e ouvimos vozes imprecisas. Zelito estava acompanhado pelo fotógrafo Lauro Escorel.

Em 1974 Furtado readquiriu os direitos políticos cassados pela ditadura militar através do Ato Institucional n. 1, de 9 de abril de 1964. O AI-1, promulgado oito dias após o golpe militar, cassava o presidente da República deposto, João Goulart (1919-1976), Leonel Brizola (1922-2004), Miguel Arraes (1916-2005), Darcy Ribeiro (1922-1997), Plínio de Arruda Sampaio (1930-2014) e mais 97 pessoas entre governadores, deputados, professores, intelectuais, militares. Como os demais, Furtado foi cassado política e economicamente, proibido de exercer atividade em instituições públicas ou privadas que recebessem recursos públicos, sendo ele funcionário público. Ameaçado de ser preso, optou pelo exílio. No ar espalhava-se o clima de perseguição aos que colaboraram com o governo deposto. Impedido de trabalhar no Brasil passou pelo Chile (Instituto Latino-Americano de Planejamento Econômico e Social da Comissão Econômica para a América Latina – Ilpes/Cepal), pelos Estados Unidos (Universidade de Yale) e finalmente se estabeleceu na França, como professor da Sorbonne.

Em 1975, Furtado voltou ao Brasil para atender ao convite feito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), por meio de d. Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo, para integrar o quadro docente da instituição. Coube ao reitor da PUC-SP, Geraldo Ataliba Nogueira, providenciar os trâmites para a contratação. A ideia inicial era a contratação em caráter permanente, para além de um semestre. Tratava-se de convidar Furtado para estruturar e dirigir o Instituto de Economia daquela instituição. Na concretização do convite atuaram dois exilados, Pedro Calil

---

3 É possível assistir a *Choque cultural* no canal YouTube da Mapa Filmes.

Padis (1939-1980), professor da Universidade de Paris e diretor do Instituto de Estudos de Desenvolvimento Econômico e Social (Iedes) da mesma universidade, e Plínio de Arruda Sampaio (1930-2014), funcionário da Organização das Nações Unidas para a Alimentação e a Agricultura e do Banco Interamericano de Desenvolvimento (FAO-BID), sediado em Washington (FURTADO, 2021, p. 231-240).

Furtado ministrou o curso de Economia do Desenvolvimento<sup>4</sup> nos meses de junho a setembro de 1975 e aproveitava para avaliar a possibilidade de retorno em definitivo ao país. No ar pairava um clima de liberalização do regime ditatorial, com a promessa de restabelecimento do *habeas corpus* e de relaxamento da censura à imprensa, o que o estimulava a repensar no retorno. Eram os anos do quarto presidente da ditadura militar, general Ernesto Geisel, que prometia a “distensão”, a “abertura política lenta, gradual e segura”. Entretanto, os sinais de uma “distensão” fortemente controlada por alguns setores militares do governo se manifestaram nos primeiros momentos. Os preparativos para a vinda de Furtado já foram extremamente tumultuados. Os responsáveis pela instituição educacional tomavam todos os cuidados para não ferir as suscetibilidades dos agentes da ditadura, ainda em pleno vigor e que perduraria pelos dez anos seguintes. Foram feitas consultas a Brasília e às forças militares que disputavam o poder, as famigeradas linhas “dura”, radicais contrários à distensão, liderados pelo general Silvío Frota, e “moderada”, inclinada a liberar o regime ditatorial, liderados pelo general presidente. Brigas, intrigas e assassinatos envolviam os embates entre os grupos. A chegada foi postergada em um mês, enquanto se aguardava a decisão dos militares.

Finalmente sua vinda foi liberada, pois, afinal, Furtado já cumprira os dez anos de cassação dos seus direitos, era professor em uma conceituada universidade francesa e gozava de reconhecimento internacional. O tumulto da liberação serviu para que o sonho da volta fosse aos poucos se desfazendo. Ainda não era o momento do regresso. O clima da “distensão” era pesado, impiedoso e cruel. Um mês após o retorno de Furtado a Paris, Vladimir Herzog, jornalista, diretor da TV Cultura do Estado de São Paulo, era assassinado pelo comando do II Exército no Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi), sediado em São Paulo.

## **O ENCONTRO NO ALTO DA BOA VISTA<sup>5</sup>, RIO DE JANEIRO JULHO DE 1975**

A entrevista foi sugerida a Zelito por Darcy Ribeiro. Na época Zelito discutia com Darcy a realização de um filme sobre indígenas, mais tarde realizado: *Terra dos*

---

4 O conteúdo do curso encontra-se em Arquivos Celso Furtado v. 2 (FURTADO, 2008). Em sua correspondência do período, o economista manifesta a ideia de passar a dividir seu tempo entre a França e o Brasil, fórmula que lhe permitiria tanto dedicar-se ao estudo dos problemas brasileiros quanto manter-se “alerta sobre o que vai pelo mundo” (FURTADO, 2021, p. 132).

5 Localização do apartamento de Furtado no Rio de Janeiro.

*índios* (1979)<sup>6</sup>. Aproveitando a estadia mais prolongada de Furtado no Brasil, Zelito marcou a entrevista para conversar sobre o último livro do economista, *O mito do desenvolvimento econômico*, lançado no ano anterior. Furtado propôs falar sobre cultura, um dos temas que o preocupava desde o começo dos anos de 1970.

Zelito Viana<sup>7</sup> foi responsável pela produção de dois dos dez mais importantes filmes brasileiros de todos os tempos, segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema: *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em 1966, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, em 1984 (DIB, 2015).

No livro de correspondência intelectual de Furtado há um breve comentário sobre *Terra em transe*. Furtado compartilha (Paris, 1º de abril de 1968) com Antonio Callado (1917-1997) sua opinião sobre o filme de Glauber Rocha. Comenta: “Vi o *Terra em transe* do Glauber. Independentemente das qualidades de cineasta, que todos lhe reconhecem, esse rapaz tem faculdades excepcionais para captar os processos históricos” (FURTADO, 2021, p. 40).

Sobre *Cabra marcado para morrer*<sup>8</sup> não há uma referência explícita ao filme, mas uma lembrança de Callado (Rio, 10 junho de 1995) sobre um episódio vivido por ambos. Callado relata: “Confesso a v. que tenho saudades enormes da energia que tinha quando, em sua companhia, corremos de uma vaca braba na Paraíba, a caminho de uma entrevista que fiz com Elizabeth Teixeira” (FURTADO, 2021, p. 41). Os dois amigos seguiam para a casa da viúva de João Pedro Teixeira, o “cabra marcado para morrer”. O assassinato de João Pedro foi encomendado por proprietários de terras de Sapé, na Paraíba, em abril de 1962. Callado preparava uma matéria sobre o líder camponês. Furtado, na época, era responsável pela Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene).

*Choque cultural* foi produzido em 1976 e, lançado em 1977, recebeu o prêmio Candango de Ouro no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Restaurado em 2020, ganhou difusão junto ao público de estudantes universitários com a exibição no XIV Congresso Brasileiro de História Econômica e 15ª Conferência Internacional de História de Empresas da Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica (ABPHE) em 17 de novembro de 2021<sup>9</sup>.

---

6 Recebeu o prêmio da Federação Nacional de Cine Clubes do Brasil (1979). Um importante debate sobre o filme foi organizado pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI) em 2021. Há um novo documentário de Zelito sobre a situação indígena no Brasil intitulado: *Da terra dos índios aos índios sem terra*. O documentário, lançado em 2022, exhibe a leitura feita por Marcos Palmeira de uma entrevista de Zelito com Darcy Ribeiro e fotografias cedidas por Sebastião Salgado.

7 Zelito Viana nasceu em Fortaleza. É produtor e diretor de filmes e documentários para o cinema e para televisão. Sua importante filmografia está disponível no site Mapa Filmes do Brasil. A trajetória cinematográfica de Zelito pode ser lida no livro autobiográfico *Os filmes e eu*, editado pela Record em 2022.

8 Uma rigorosa crítica cinematográfica encontra-se em Flores (2007).

9 Na sessão do Congresso da ABPHE, o filme foi comentado pelas autoras do presente artigo. Anteriormente, foi exibido também em duas *lives*, ambas enriquecidas com a presença de Zelito Viana, que adicionou informações sobre a produção do filme: uma organizada por Hernani Heffner no Museu de Arte Moderna (MAM/Rio) e outra pelo Laboratório de Estudos Marxistas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Lema/UFRJ).

## DA ENTREVISTA À PRODUÇÃO DO CURTA-METRAGEM

Antes de tecer os comentários sobre as relações estabelecidas entre a fala de Furtado e o filme de Zelito, cabe esclarecer que não pretendemos fazer uma crítica cinematográfica, pois não temos formação e nem esse é o propósito deste artigo. Apenas buscamos ressaltar os temas abordados por Furtado e a tradução imagética feita pelo cineasta.

O filme-documentário reveste-se de uma importância especial, pois nele encontramos o registro histórico de um momento em que o pensador do Brasil, do subdesenvolvimento e do desenvolvimento revia suas concepções. Furtado lança um novo olhar sobre o Brasil e as realidades econômicas e sociais dos países do Terceiro Mundo. Incorpora novos elementos explicadores, centrados na dominação cultural da burguesia brasileira internacionalizada, na degradação do meio ambiente promovida pelo modelo de industrialização e na concentração da renda e aumento da desigualdade social. Assim, o filme capta Furtado envolvido com novas temáticas e mostra o pensador comprometido com a indagação, a investigação e a formulação de explicações para a realidade do mundo e, em especial, dos países pobres; o pensador crítico sem medo de reconhecer a necessidade de trazer novas explicações para aquelas realidades. Por fim, o pensador que não desiste de buscar as razões da existência de um mundo tão desigual, que reproduz permanentemente as estruturas do subdesenvolvimento.

Não é uma entrevista convencional, nem sabemos se podemos chamar de entrevista. Não se ouve a pergunta, se é que ela, de fato, tenha ocorrido. Escuta-se Furtado, que expõe de forma calma e didática seu pensamento. Como se estivesse numa sala de aula, explica que a formação da sociedade colonial portuguesa na América começou com a grande empresa açucareira nordestina. Como uma experiência única, distinta da de outros países, no Brasil a economia, a produção agroexportadora, construiu a sociedade e determinou a polarização da estrutura social e cultural – a casa grande, “a camada de cima”, e a senzala, “a camada de baixo”<sup>10</sup>. Desde seu nascedouro a sociedade é marcada por uma verdadeira cisão econômica e social que se manifesta na separação entre a “cultura dos de cima”, influenciada e totalmente voltada para a Europa e para os Estados Unidos, e a “cultura dos de baixo”, de raízes africanas.

O roteiro é escrito a partir da fala de Furtado e, segundo Zelito, praticamente toda a fita gravada foi utilizada<sup>11</sup>.

---

10 A transcrição integral da entrevista para utilização no artigo foi de responsabilidade das autoras. A minutagem indicada em citações refere-se à versão restaurada do filme, de 2020.

11 Segundo depoimento de Zelito Viana na *live* promovida pelo Lema/UFRJ.

## DIÁLOGOS ENTRE CELSO E ZELITO: UMA FALA ENTRE AS IMAGENS E SONS

O filme foi baseado nas ideias de Furtado sobre a sociedade brasileira (1975) e sobre a concepção de dominação cultural e das várias formas que assume, dentre elas a dominação econômica.

Para realizar o caminho percorrido pelo pensamento de Furtado, o cineasta viaja literalmente com sua câmera por localidades, as mais pobres do país, no Nordeste e por aquelas urbanizadas caoticamente, como o Rio de Janeiro. Sua câmera capta imagens de um Brasil onde coabitam a pobreza e a “modernização” cultural e tecnológica importada pelo cinema, pela televisão, pelo processo de industrialização e urbanização.

Na montagem do filme-documentário, Zelito intercala as falas de Furtado com as imagens e sons que atravessam os acontecimentos e a paisagem. Furtado não comenta e nem dialoga com as imagens, que correspondem às escolhas do cineasta para interpretar o que foi dito. As linhas de comunicação são duas em momentos distintos: Furtado com Viana em meados de 1975 no Rio de Janeiro; e o cineasta na captura das imagens e sons e na montagem do documentário que melhor exprimissem as ideias enunciadas.

As primeiras cenas que surgem na tela são as da festa do padroeiro da cidade Sanharó, 15 mil habitantes, no agreste pernambucano, em fevereiro de 1976. Uma voz em *off* (Zelito Viana) explica o acontecimento, as imagens percorrem a festa de São Sebastião; em um salão, um grupo musical toca rock, a vocalista canta em inglês, enquanto jovens enamorados dançam. No lado de fora, a feira acontece nas barracas de aguardente marca Pitu; um grande anúncio colorido atrai as pessoas para a barraca da moça que “vira macaco”. Uma profusão de sons, músicas de estilos diversos, vozes abafadas e estridentes acompanham o percurso da câmera.

Ao fundo, ouve-se a fala de Furtado, que se sobrepõe àquela mixagem de sonoridades: rock, vozes, ruídos de moscas, passeando no tabuleiro da sorte, diálogos imprecisos. A câmera desloca-se pela festa, passa pelo parque de diversões/carrossel/ roda-gigante, chega à Igreja de São Sebastião iluminada na noite escura.

Pela primeira vez, a câmera foca em Furtado, que tem, atrás de si, a estante de livros.

Para se compreender o Brasil, o fenômeno cultural brasileiro, é importante partir dessa constatação de que o Brasil é um caso quase único de um país em que a economia de alguma maneira formou a sociedade. Historicamente, as sociedades iam se transformando, dando lugar a distintas formações econômicas e sociais. (CHOQUE..., [1977] 2020, 2:30-2:58).

Então, completa seu pensamento:

No Brasil, não. [...] A partir da empresa agromercantil, da sua estrutura, se cria a partir daí um sistema evidentemente econômico, um sistema social e um sistema político e daí temos duas coisas. Primeiramente, uma distância enorme entre os que mandam e os que estão embaixo, o povo; em segundo lugar, o que é muito importante, um autoritarismo quase estrutural desse sistema, em que o econômico, toda a organização econômica, tem de ser de alguma forma autoritária. (CHOQUE..., [1977] 2020, 2:59; 3:31-4:05).

Para a “camada de cima”, a cultura significa, exclusivamente, o que vem de fora. A elite se nutria da cultura europeia dos livros, dos costumes, da maneira de se comportar e hábitos. Da “grande festa mimética”, conceituada por Furtado – mimetização da cultura de fora –, o povo estava distante. O povo, a “camada de baixo”, não foi à escola. Analfabeto, não teve acesso a livros, à imprensa e ficou imune às influências da cultura europeia, que se projetava na elite. Assim, o povo pôde usufruir da criatividade e desenvolver com originalidade a sua própria cultura de raízes africanas na religião, na música, na cozinha, nos hábitos etc. A “verdadeira cultura brasileira” está aí projetada. Acompanham a fala as imagens e o canto dos pescadores na pesca do xaréu na praia de Arembépe, Bahia, uma das cenas mais lindas do filme.

O que nós vamos ver progressivamente é que a verdadeira cultura brasileira, digamos a cultura erudita brasileira, ela será realizada em cima na medida em que aqueles que estão em cima são capazes de comunicar-se com os de baixo, de lançar uma sonda nas forças profundas que vêm de baixo. (CHOQUE..., [1977] 2020, 7:15-7:36).

Furtado não nomeia os escritores-eruditos capazes de captar a “verdadeira cultura brasileira”, porém, enquanto se escuta, vêm à mente alguns nomes daqueles que lançaram a “sonda” imaginária: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, entre outros.

Nos 26min38s de duração do filme, uma tensão se apossa do espectador: a contraposição entre a fala de Furtado e algumas cenas. É como se aquela cultura verdadeiramente brasileira, que vem do povo, estivesse morrendo pouco a pouco. Na tela, as imagens imprimem uma dimensão mais profunda da invasão e da dominação da “cultura de fora”. A “festa mimética” não é mais exclusiva da elite. Ela atinge o andar de baixo. As coisas de fora chegam, espalham-se e adaptam-se miseravelmente, como permite a miséria em que o povo vive.

A câmera se movimenta por dimensões distintas de como a “cultura de fora” invade os espaços da sociedade: rurais, periferias das cidades e centros urbanos. O locutor da rádio anuncia os últimos eletrodomésticos da loja em um lugarejo pobre, miserável, onde as poças de água da chuva se confundem com o esgoto a céu aberto, onde crianças semivestidas brincam.

A rádio informa a hora certa no “Maior povoado do Mundo. Pontualmente. 11hor” em Eunápolis. A voz em off do diretor informa: Eunápolis, 50 mil habitantes, povoado pertencente aos municípios de Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália, Sul da Bahia, dezembro de 1975. Realidades contrastadas, em um mesmo mundo. Locutores anunciam: “Chegou o melhor do frio. Philips refrigerador já está na cidade. Venha conhecer a última maravilha da engenharia do frio!”.



Figura 1 – Cena do filme *Choque cultural*, Mapa Filmes do Brasil. Reprodução

Uma tropa de jegues carregada atravessa a periferia do povoado. Crianças descalças caminham entre o barro e as poças de água enquanto uma mulher lava as panelas na água barrenta.

Não só o anúncio da rádio serve ao cineasta para mostrar situações dissonantes. Zelito filma a tela da televisão, onde jovens com vestidos platinados bailam nos programas de auditório: é *Fantástico* ou é *Silvio Santos vem aí*? Outras imagens se sucedem. Reclames de filmes bang-bang se repetem, seja nas lonas dos circos mambembes no agreste pernambucano, seja no bairro da Tijuca no Rio de Janeiro. Um cowboy hollywoodiano geme para se desvencilhar das cordas do bandido. Por toda parte se vê a “cultura de fora” penetrando na vida das “camadas de baixo”. O mimetismo se torna onipresente sob condições miseráveis.

Furtado continua sua exposição enquanto imagens do aparelho de televisão mostram chuvas de prata e jovens dançarinas cintilam ao som da música: “Listen to the rhythm of the falling rain”.

[...] reproduzir as formas de vida de uma sociedade rica não é possível se não se tem os mesmos recursos, a mesma acumulação de capital de uma sociedade rica. Quando uma sociedade pobre reproduz as formas de vida, os padrões culturais da sociedade rica, essa sociedade exige um sacrifício muito maior do povo. (CHOQUE..., [1977] 2020, 10:56-11:18).

Na zona urbana de Eunápolis, as imagens mostram o caos do engarrafamento de automóveis nas ruas estreitas. O som das buzinas confunde-se com o barulho da multidão nas calçadas e dos anúncios de alto-falantes.

Furtado conclui: “Em outras palavras, em uma sociedade subdesenvolvida, ela é por definição muito mais injusta socialmente que uma sociedade desenvolvida, na medida em que ela pretende reproduzir as formas de viver da sociedade desenvolvida” (CHOQUE..., [1977] 2020, 11:19-11:30)<sup>12</sup>.

Em cenas tomadas da geral de um estádio aparecem jovens e velhos, pretos, pardos e brancos assistindo em pé ao jogo de futebol. A câmera acompanha os olhares atentos aos lances para cada lado do campo. Um jogo imaginário para o espectador de *Choque cultural*, que não vê o campo de futebol. Furtado continua sua análise:

Em realidade essa camada de baixo, que é o povo brasileiro, manteve até hoje uma distância econômica muito grande com o andar superior da sociedade brasileira. Nas formas de viver, nos padrões de comportamento, nos contatos com o exterior, etc. Agora isso não impede que essa camada de baixo viva dentro do sistema econômico que está integrado globalmente com o exterior. Não existe fora do sistema. Não é outro sistema econômico. Essa é a mão de obra, é a força de trabalho do sistema econômico, controlado de cima para baixo. [...]

Na medida em que ele [povo] vai elevando seu nível de vida ou aquelas camadas que vão elevando seu nível de vida e vão tendo acesso a produtos mais sofisticados etc., eles vão sendo mais vulneráveis à cultura de fora, que é projetada de fora, portanto, um sistema de dominação cultural. (CHOQUE..., [1977] 2020, 9:20-9:57, 12:43-13:05).

Nas imagens tomadas – cuidadosamente escolhidas –, as “camadas de baixo” não elevam o nível de vida uniformemente. A maioria permanece na pobreza e adapta os produtos tecnologicamente sofisticados às circunstâncias em que vive.

Como não se pode evitar a entrada da *cultura de fora*, trata-se de preservar, de não permitir a destruição da cultura do povo. Nas palavras de Furtado:

[...] o importante é permitir que as outras forças criadoras, que já existem, que estão sedimentadas de um perfil cultural próprio do país, não sejam destruídas, que permaneçam e que o intercâmbio se faça de tal maneira que se possa enriquecer a cultura com o que vem permanentemente de fora. (CHOQUE..., [1977] 2020, 13:36-13:52).

Uma esperança parece brotar no pensamento do estudioso do subdesenvolvimento ao imaginar ser possível enriquecer a cultura brasileira com o que “vem de fora”, sem interromper “as linhas evolutivas, a força criadora que está na própria cultura brasileira, na verdadeira cultura brasileira”.

Diante das imagens bombardeadas pela televisão, a fala de Furtado soa como uma nova utopia. Como é possível evitar a destruição da cultura brasileira

---

<sup>12</sup> Vale lembrar que, para Furtado, o subdesenvolvimento não é uma etapa anterior no processo histórico de desenvolvimento por que passariam todos os países. Um país subdesenvolvido não é, portanto, um país “jovem” ou “atrasado”, mas uma formação histórica específica, conformada no processo de difusão desigual do progresso técnico em escala mundial a partir da Revolução Industrial (FURTADO, 1961, 1974).

frente à avalanche de musas e de cascatas de prata permanentemente exibidas nas telas da TV?

Feira de Caruaru, 140 mil habitantes, agreste pernambucano, janeiro de 1976. A câmera movimenta-se pela feira. Passa pelas barracas de imagens de santos, de livretos de cordel expostos junto a objetos de couro e utilidades domésticas feitas com latinha da marca Peixe. Ouve-se o canto do cordel. Mais adiante, uma banda de tambores e pífanos toca. O espectador é envolvido pelas imagens e sons próprios da cultura brasileira: o povo, a feira, os produtos da terra, a banda de pífanos... “Só se é grande no Brasil se tem raiz popular. Só o povo no Brasil [tem] cultura. Isso é que importante, né?”. Furtado sorri com sua pergunta, que é, ao mesmo tempo, afirmação (CHOQUE..., [1977] 2020, 14:06-14:13).

Qual o problema que surge quando se interrompe a “força criadora da cultura” de um povo? A resposta de Furtado remete ao conceito de cultura por ele formulado:

[...] como respostas que uma sociedade dá a problemas que ela se cria; [isso] é a verdadeira cultura. Cultura tem de ser uma forma como os homens resolvem os problemas que eles mesmos vão criando na medida em que eles enriquecem as suas relações uns com outros. Eles criam os meios materiais; eles criam os meios não materiais de se comunicar, de modificar, de transmitir o seu pensamento etc. (CHOQUE..., [1977] 2020, 15:31-15:56).

À medida que se absorve a “cultura de fora”, “as formas culturais, os recursos culturais não correspondem a problemas nossos”. Assim, necessariamente, a cultura passa a refletir tão somente os problemas de outra sociedade. As respostas daquela sociedade a seus próprios problemas!

Uma das imagens vai do céu à terra. É inusitada, surpreende e emociona. A câmera foca o céu e uma antena de televisão. Segue o cabo elétrico que passa pelas ramagens e folhas de um coqueiro, desce mais e se descobre que a antena está conectada a uma caixa de madeira pregada a um poste de luz. Um aparelho de televisão está instalado dentro da caixa. Na sequência, a câmera foca a assistência. Aparecem pessoas sentadas no chão de terra batida, que assistem a um programa musical. A imagem da tela da TV é bastante chuviscada, mas a plateia está com os olhos pregados no televisor. Cada vez mais pessoas chegam para assistir ao programa no aparelho improvisado no poste de luz ao lado de uma igreja estilo colonial. À noite, dezenas de pessoas assistem à TV em pé. Nessa sequência, o cineasta refletiu em imagens a forma como a cultura e a tecnologia de comunicação se espalham e se acomodam à pobreza.

Rodado em meados dos anos de 1970, o *Choque cultural* mostra a invasão da televisão pelo interior do país. O último produto da moderna comunicação se adapta às circunstâncias. Como documentário, o filme registra a penetração avassaladora da Rede Globo financiada pela ditadura militar. Antecipa a construção do monopólio. “A cultura é hoje em dia, de verdade, um grande negócio”. “Fabricar cultura para o mercado, para vender”.

Para quem a fala se destina? Para quem o filme se destina? A fala de Furtado é dirigida e é escutada diretamente pelo intelectual ligado às comunicações, pelo produtor e diretor de cinema. Furtado fala aos intelectuais, aos artistas, aos

professores e estudantes universitários, para aqueles identificados pelo pensador como os responsáveis por preservar a verdadeira cultura brasileira, por conservar sua originalidade, por manter sua “força criadora”, que vem verdadeiramente do povo. Para tanto é preciso que “eles tenham autonomia, que eles pensem, que eles criem, que eles realizem a partir dos próprios problemas da cultura brasileira, quer dizer, que [venha] daqui, que isso não venha enlatado já” (CHOQUE..., [1977] 2020, 17:21-17:32).

Outro tema caro a Furtado é a questão ecológica, os efeitos negativos do modelo de desenvolvimento no meio ambiente; dito de outro modo, as externalidades negativas produzidas pelo processo de acumulação de capital nos países centrais e, também, na periferia do capitalismo.

As imagens das queimadas e da destruição da mata atlântica tomadas ao longo da estrada Rio-Bahia, BR 101, em dezembro de 1975 são anunciadas em *off* e conectam-se com a fala de Furtado sobre a crise da civilização material que está em processo.

No Mito existe uma tese que eu creio que se pode quase, hoje em dia, demonstrar empiricamente: é que a civilização material criada no mundo ocidental, criada no mundo capitalista, mas que em grande parte está sendo também reproduzida no mundo socialista, a civilização material, essa civilização corresponde a um grau de acumulação de capital e a uma utilização intensiva de recursos não renováveis em tal escala ou em escala tal, que, se se pretendesse generalizar essa civilização, em escala planetária, teríamos evidentemente que enfrentar um colapso total, digamos ecológico. (CHOQUE..., [1977] 2020, 19:59-20:44).

Furtado empenhava-se em desmistificar a ideia de que todo o país subdesenvolvido caminhasse a passos firmes para se tornar desenvolvido (FURTADO, 1961; 1974). O pensador encontra outra razão para contestar o “mito”: o modelo de desenvolvimento capitalista apropria-se e destrói os recursos naturais não renováveis; logo, se todos os países seguirem o modelo, o colapso ecológico será inexorável.

A câmera foca a força afirmativa da gesticulação das mãos do expositor.

E a partir daí fazer quicá a crítica mais profunda da civilização em que vivemos, de que ela é uma civilização que transforma de verdade, coloca tudo a serviço de um processo de acumulação que, em si mesmo, leva a um conflito com o mundo exterior, com a ecologia e leva também a transformar o homem, ele mesmo, e tudo aquilo que ele cria e tudo aquilo que ele produz em objeto que se compra e vende. (CHOQUE..., [1977] 2020, 21:05-21:39).

Furtado não antecipou a crise ecológica, a destruição da natureza, o esgotamento dos recursos não renováveis. Entretanto, há 46 anos, Furtado já mostrava que seria impossível a repetição do modelo de acumulação de capital em escala planetária sem a destruição total da natureza.

Chegamos ao último tema abordado na entrevista – o aprofundamento da desigualdade econômica e social. As linguagens de Furtado – a palavra falada – e a de Zelito – as imagens – conversam. Há uma convergência de pensamentos, de ideias,

de palavras e de imagens em movimento, mas nem sempre isso ocorre. Quando o cineasta faz o percurso da difusão cultural e tecnológica da televisão e do cinema estadunidense, temos a impressão de que as lentes focam uma invasão muito mais profunda do que aquela que Furtado imagina. A “força criadora” da “verdadeira cultura brasileira” está se esvaindo. No documentário Zelito registrou a intensidade da propagação da televisão pelos grotões do Brasil, tema que seria retomado quatro anos depois em *Bye bye Brasil* por Carlos Diegues<sup>13</sup>.

Quando a câmera foca o litoral nordestino, as imagens caminham pelas águas, pela paisagem, e se detêm no trabalho dos pescadores nos cuidados com os barcos e com as redes. A sequência de fotografias leva à compreensão das palavras do pensador do subdesenvolvimento com emoção e empatia.

Trata-se da região onde Furtado nasceu e à qual dedicou a maior parte do seu trabalho no Brasil. Ele a conhece profundamente. Ele sabe que é nessa região que as consequências da adoção do modelo de civilização material dos países centrais serão as mais danosas, as deformações as mais sentidas: “o Nordeste é a região mais pobre do mundo ocidental [...]. Em verdade não existe no hemisfério ocidental uma massa de 30 milhões de pessoas com um nível de vida tão baixo como o do Nordeste” (CHOQUE..., [1977] 2020, 23:16-23:36).

Da aula de Furtado uma lição pode ser extraída que, como ele próprio diz, não precisa de comprovação – a desigualdade econômica aumentou. É evidente aos nossos olhos.

Quando se pretende reproduzir formas de comportamento, reproduzir uma civilização material de um povo rico ou muito mais rico que o seu, se introduzem deformações que tendem a afastar, digamos assim, a concentrar a renda.

[...] Quanto mais pobre é uma região, maiores são as distorções que se introduzem com um tipo de civilização que corresponde a uma alta acumulação de capital. [Portanto] transplantar uma civilização material rica para uma região pobre é grave e tanto mais grave quanto mais pobre é a região. Dessa forma, por exemplo, que a civilização do automóvel se é grave no Sul do Brasil, mais grave é no Nordeste. (CHOQUE..., [1977] 2020, 19:06-19:26; 23:43-24:08).

A fala de Furtado é sobreposta por imagens do centro da cidade construída sob o signo do automóvel. Uma captura fotográfica extraordinária sintetiza a ideia: por baixo de um viaduto de linhas geométricas arrojadas surge uma carrocinha puxada por um jegue...

---

13 No filme de Cacá Diegues não é mais a propagação da televisão pelo Nordeste, senão a sua invasão e a destruição da floresta permitidas pela abertura da rodovia transamazônica na Região Norte pelo governo militar do general Médici (1969-1974).



Figura 2 – Cena do filme *Choque cultural*, Mapa Filmes do Brasil. Reprodução

A cidade moderna do Nordeste e do resto do Brasil exige imensos investimentos públicos em infraestrutura urbana. Retirada dos bondes, que atrapalham a passagem do automóvel; desapropriações para alargar avenidas, asfalto e construção de viadutos. Assim, para atender a essas prioridades não sobram recursos para as necessidades básicas das “camadas de baixo”: educação, saúde, rede de água e de esgoto, habitação, mobilidade urbana.

A orientação seguida pela industrialização brasileira nos “anos dourados” e nos anos da ditadura militar aprofundou a dominação cultural, a destruição de recursos naturais não renováveis e a desigualdade econômica. A “camada de baixo” paga mais caro para que a “camada de cima” usufrua de seus privilégios. “A sociedade paga muito mais, digamos assim, pela riqueza dos novos ricos do que pagava no passado, quando os novos ricos, bem ou mal, andavam de bonde; as cidades eram feitas de outra forma, as casas estavam no centro da cidade etc.” (CHOQUE..., [1977] 2020, 24:41-24:53).

## **A ENTREVISTA DE 1975 E A OBRA DE FURTADO**

A entrevista-depoimento de Furtado a Zelito Viana marca um momento crucial da evolução do pensamento do economista e oferece uma valiosa síntese de sua interpretação da formação econômica e sociocultural do Brasil, do processo de modernização por que passou o país e dos entraves à superação do subdesenvolvimento.

Furtado havia analisado as dificuldades do processo de industrialização latino-americano e os obstáculos que se interpunham a sua continuidade no início dos anos 1960 (FURTADO, 1966). Nos anos 1970, ao se tornarem visíveis os efeitos sobre o crescimento econômico da política implementada pelo governo militar após o golpe de 1964, Furtado tornar-se-ia um crítico de primeira hora do “milagre econômico” em curso no Brasil, com a publicação, em 1972, de *Análise do “modelo” brasileiro*. Essa problemática estará subjacente a sua fala, que se estrutura em torno das raízes culturais que conformaram a sociedade brasileira, das desigualdades socioeconômicas e regionais e da dependência externa – tema esse fortemente presente, juntamente com os limites ecológicos do desenvolvimento econômico, no livro lançado no ano anterior à entrevista, *O mito do desenvolvimento econômico* (1974).

Como vimos, Furtado cogitava uma permanência mais duradoura no Brasil com a recuperação de seus direitos políticos, o que não se concretizou. No entanto, almejando transitar da “batalha” da vida de professor em Paris a uma dedicação à docência mais voltada para estudos doutorais (FURTADO, 2021, p. 234), ele passa o ano letivo de 1973-1974 em Cambridge. Momento de rearrumação de ideias, essa temporada teria sido de particular importância na evolução de seu pensamento e de sua produção intelectual no exílio, como relata na autobiografia (FURTADO, 1991).

Nessa volta a Cambridge – onde estivera como pesquisador em 1957-1958 e redigira *Formação econômica do Brasil* (1959) – Furtado ocupa no King’s College a cátedra Simon Bolívar. Participa de seminários e expõe suas ideias sobre a problemática do desenvolvimento, insistindo “sobre a especificidade do subdesenvolvimento e a necessidade de partir de uma visão global das relações internacionais e do processo de propagação do progresso tecnológico” (FURTADO, 1991, p. 190). Os livros que Furtado publica nos anos seguintes resultam, segundo ele, do esforço intelectual e das reflexões realizadas nesse período: *O mito do desenvolvimento econômico* (1974), *Prefácio a nova economia política* (1976), *Criatividade e dependência na civilização industrial* (1978) e *Pequena introdução ao desenvolvimento* (1980). No livro de 1974, Furtado incorpora os textos de dois seminários proferidos na Universidade de Cambridge, um datado de novembro de 1973, “Underdevelopment and dependence: the fundamental connections” (segundo capítulo do livro de 1974), o outro apresentado em março de 1974, “The myth of economic development and the future of the Third World” (que, com desenvolvimentos complementares, comporia o primeiro capítulo do livro).<sup>14</sup>

Se os meios para a superação do subdesenvolvimento são o problema central de toda a trajetória intelectual e de homem de Estado de Furtado, a partir dos anos 1970 sua obra indiscutivelmente adquire novos contornos, com maior ênfase às dimensões cultural e ambiental do desenvolvimento. Furtado sustenta, com efeito, a necessidade de um alargamento do campo de visão do economista no sentido da interdisciplinaridade. Essa proposta, já presente em *O mito do desenvolvimento*

---

14 Os textos dos seminários, inicialmente publicados como *working papers*, foram republicados em 2020 em *Review of Political Economy* (FURTADO, 2020a; 2020b) acompanhados de um interessante artigo de Loureiro, Rugitsky e Saad-Filho (2020).

*econômico* (1974), consubstancia-se em seu “antilivro acadêmico”<sup>15</sup>, *Criatividade e dependência na civilização industrial* (1978) e está largamente presente em *Cultura e desenvolvimento em época de crise* (1984).

Em *Choque cultural*, além de apresentar suas reflexões mais recentes sobre os problemas do subdesenvolvimento, Furtado revisita suas teses e dá maior ênfase aos aspectos culturais da formação brasileira. Logo no início de sua fala, afirma que no Brasil “a economia de alguma maneira formou a sociedade”. Essa interpretação nos remete a seu primeiro trabalho de história econômica, a tese de doutorado sobre a economia colonial brasileira, defendida na Sorbonne, em 1948 (FURTADO, 2001), e à ideia – influenciada por Caio Prado Jr. – de que o Brasil surgiu como uma exploração comercial. Dizimadas ou desorganizadas as culturas preexistentes, a empresa agromercantil “passou a ser a verdadeira estrutura da sociedade”, dela derivando os sistemas econômico, social e político.

Conforma-se nesse espaço, portanto, desde suas origens, uma sociedade desigual e autoritária, voltada para o exterior ou culturalmente dependente. Nossa dependência, diz Furtado na entrevista, “é inicialmente cultural”. No entanto, ao mesmo tempo que as camadas superiores dessa sociedade comportavam-se como uma “projeção do sistema de cultura europeu” e estavam expostas às transformações culturais vindas do exterior, a massa da população conservava suas influências culturais não europeias, essencialmente africanas. Como o autor explicaria em *Cultura e desenvolvimento em época de crise*:

Assim desprezado pelas elites, o povo continua seu processo formativo com considerável autonomia, o que permitirá que as raízes não europeias de sua cultura se consolidem e que sua força criativa se expanda menos inibida, em face da cultura da classe dominante. (FURTADO, 1984, p. 23).

Ao mesmo tempo, um crescente distanciamento entre a elite – influenciada pela cultura forânea em permanente transformação – e o povo se estabelece no Brasil. Nas palavras de Furtado:

As elites, como que hipnotizadas, voltam-se para os centros da cultura europeia, de onde brotava o fluxo de bens de consumo que o excedente do comércio exterior permitia adquirir. [...] O povo era reduzido a uma referência negativa, símbolo do *atraso*, atribuindo-se significado nulo à sua herança cultural não europeia e recusando-se valia à sua criatividade artística. (FURTADO, 1984, p. 23).

No entanto, como Furtado afirma no *Choque cultural*, a “verdadeira cultura

---

<sup>15</sup> Assim caracterizado por Furtado ([1978] 2008, p. 33) por abordar problemas “demasiado amplos para caber nos tubos de ensaio das ciências sociais”. Alfredo Bosi (2008, p. 9-10), no prefácio à edição de 2008 de *Criatividade e dependência na civilização industrial*, destaca que Furtado manifesta “sua perplexidade em face de um mundo de sombras que as ciências sociais especializadas não conseguem aclarar”, “[fechadas] em seus modelos acadêmicos”. Crítico, portanto, de um “saber acadêmico atomizado”, Furtado propõe uma visão global dos processos sociais.

brasileira” não se manifestaria sem a captação das influências culturais conservadas pelo povo. Em texto de 1987, Furtado (2012, p. 78) salienta: “Menos visível na formação da cultura brasileira foi o fato de que os povos oprimidos constituíram-se naqueles que mais contribuíram para a configuração do modo de ser brasileiro”. Lembra também que um primeiro momento de afloramento da “consciência de que havíamos vivido de costas para nossa herança cultural” foi a Semana de Arte Moderna de 1922, movimento que fez emergir a percepção da “necessidade de afirmação de nossa identidade nacional”: “O negro real passou a substituir o negro idealizado, o índio real, o silvícola criado pelos indigenistas. O interesse pelos problemas reais do país passou ao primeiro plano das preocupações de intelectuais de prestígio” (FURTADO, 2012, p. 78).

As camadas populares, apesar de distantes economicamente das formas de viver da elite, não estariam imunes às influências vindas dessas camadas “de cima” da sociedade ou do exterior. Parte integrante do mesmo sistema econômico, o povo seria continuamente influenciado, estando sujeito a esse “sistema de dominação cultural” (CHOQUE..., [1977] 2020, 13:04) à medida que seu nível de vida se eleva e que tem acesso a bens de consumo mais sofisticados e recebe mais influências do exterior.

As imagens do *Choque cultural* são bastante eloquentes ao contrastarem as habitações extremamente pobres, sem infraestrutura básica, e ao fundo o som de anúncios de bens de consumo. Em sociedades como a brasileira, a inevitável difusão de padrões de consumo e comportamento engendrava “uma contrafação de sociedade de massas em que convivem formas sofisticadas de consumo supérfluo com carências essenciais no mesmo estrato social senão na mesma família” (FURTADO, 1984, p. 30).

Não seria possível, no entanto, evitar essa influência cultural no que concerne às formas de viver e de consumir. Tampouco seria desejável isolar-se dessas transformações que ocorrem em nível mundial: o “desenvolvimento da cultura mundial”, que inclui o progresso técnico, “pertence a toda a humanidade” (CHOQUE..., [1977] 2020, 13:26-13:30). É importante, sustenta Furtado, viabilizar a sobrevivência do “perfil cultural próprio do país”; os intercâmbios culturais deveriam, dessa forma, promover um enriquecimento mútuo entre a “verdadeira cultura brasileira” e o que vem de fora (CHOQUE..., [1977] 2020, 13:42-14:05).

Longe de restringir a ideia de cultura a “algo que se fabrica e se vende”, o que Furtado propõe é uma visão abrangente da cultura, que engloba os meios materiais e não materiais de que a humanidade se utiliza para a resolução dos problemas criados “à medida que [os homens] enriquecem as suas relações uns com os outros” (CHOQUE..., [1977] 2020, 15:25-15:47). Nesse sentido, ressalta que os recursos culturais assimilados do exterior correspondem a problemas de outras realidades. Para a solução dos problemas próprios da cultura brasileira, impõe-se que “a sociedade conserve a sua originalidade” e mantenha “contato com sua própria força criadora”, com o povo (CHOQUE..., [1977] 2020, 17:04-17:14). Destaca, ademais, a importância da autonomia de pensamento e de criação, alertando para os riscos à cultura brasileira da mera absorção de recursos culturais prontos.

Na entrevista de 1975, portanto, Furtado avança ideias sobre as relações entre cultura, criatividade e desenvolvimento, que serão apresentadas de modo mais sistemático no livro *Criatividade e dependência na civilização industrial* (1978) e nos ensaios publicados em *Cultura e desenvolvimento em época de crise* (1984).

Essas reflexões se consubstanciariam em sua atuação como ministro da Cultura (1986-1988), como ilustram seus discursos e textos preparados no período, reunidos no quinto volume da coleção Arquivos Celso Furtado (FURTADO, 2012). Em um desses textos, datado de 1987, Furtado ressalta a importância da compreensão das relações entre cultura e desenvolvimento no momento da redemocratização:

Se a política de desenvolvimento objetiva enriquecer a vida dos homens, seu ponto de partida terá de ser a percepção dos fins, dos objetivos que se propõem alcançar os indivíduos e a comunidade. [...] O debate sobre as opções do desenvolvimento, no Brasil, exigirá cada vez mais uma reflexão prévia sobre nossa cultura, relacionando a lógica dos fins, que a ordena, à lógica dos meios, que é a razão instrumental inerente à acumulação. Devemos ter sempre em mente o objetivo de preservar o gênio inventivo da cultura brasileira diante da assimilação de técnicas que, se aumentam nossa eficácia, são por vezes vetores de valores que podem mutilar nossa identidade cultural. Em síntese, em uma sociedade democrática, na qual se amplia o horizonte de aspirações da cidadania, tornando-se mais complexo o processo de desenvolvimento, já não basta intensificar a acumulação; mais importante ainda é abrir espaço à participação e ativar a criatividade; é possibilitar o desenvolvimento cultural partindo do pressuposto da própria identidade e do nutrir-se de raízes próprias. (FURTADO, 2012, p. 76 e 77).

Furtado expõe sinteticamente em *Choque cultural* reflexões que desenvolvia sobre as origens e a forma de expansão da civilização industrial. Em sua fala, chama a atenção para o dinamismo da cultura que é assimilada, marcada pela “explosão da revolução mercantil que criou o sistema econômico mundial” e pela “explosão do progresso técnico no século XIX” (CHOQUE..., [1977] 2020, 5:26-5:37). Em seu livro de 1978, avança afirmando que “na civilização industrial [a tecnologia constitui] a expressão final da criatividade humana”, e “todas as demais formas de criatividade foram progressivamente postas a seu serviço” (FURTADO, ([1978] 2008, p. 151).

Em países como o Brasil, a inserção no sistema econômico mundial por meio da exportação de produtos primários gerou recursos que permitiram acesso aos bens de consumo industrializados nos quais se incorporava a tecnologia moderna. A parcela do excedente apropriada pelas classes dominantes locais operava, assim, como instrumento de sua aculturação. Nesse “acesso indireto” à civilização industrial estaria a origem do processo de modernização dependente, de adoção mimética, por minorias privilegiadas, de padrões de consumo característicos de economias com mais elevado nível de acumulação de capital, tão bem descrito por Furtado em suas obras (1972; 1974; 1978; 1984), como ilustra a seguinte passagem:

Transplantavam-se, assim, os padrões de comportamento surgidos da civilização industrial para sociedades em que não haviam penetrado as técnicas produtivas em que assenta essa civilização. [...] modernizavam-se certos padrões de consumo e acumulava-se de preferência fora do sistema produtivo: na infraestrutura urbana e em bens de consumo duráveis importados. (FURTADO, [1978] 2008, p. 70-71).

Se Furtado não tece comentário na entrevista sobre a política econômica

brasileira em curso, vale lembrar que o autor apresenta uma interpretação bastante crítica do processo de industrialização no Brasil e do modelo de crescimento com concentração de renda viabilizado pela ditadura. Os novos obstáculos à superação do subdesenvolvimento que despontavam com o avanço no processo de industrialização são temas recorrentes em seus textos (FURTADO, 1966; 1972; 1974). São destacados o crescente controle de empresas transnacionais sobre o processo de industrialização – correspondente à perda de autonomia de decisões sobre os fins desse processo – e o decorrente aprofundamento da dependência tecnológica, relacionado por Furtado à incorporação de padrões de consumo em renovação permanente nos países de industrialização mais avançada. A contrapartida desse processo, num país subdesenvolvido, seria a concentração de renda, com consequente exacerbação das desigualdades sociais, tema já abordado no livro *Análise do “modelo” brasileiro* de 1972.

Portanto, como insiste em sua fala, a reprodução dos padrões culturais, da “civilização material de um povo rico” (CHOQUE..., [1977] 2020, 19:12), em países com baixos níveis de renda *per capita* e de acumulação de capital será restrita a minorias privilegiadas, engendrando as deformações características do subdesenvolvimento. Sacrifícios serão exigidos da massa da população, que, como ilustrado no filme, permanecerá sem a satisfação de suas necessidades básicas de vida.

Furtado reitera, assim, na entrevista de 1975 a centralidade do problema da dependência para a compreensão do subdesenvolvimento, insistindo em temas explorados particularmente em *O mito do desenvolvimento econômico* (1974) e *Criatividade e dependência na civilização industrial* (1978). A dependência e a dominação são fenômenos “inicialmente culturais”, decorrentes da busca, pelas camadas superiores, da reprodução de formas de viver de outros países, de industrialização mais avançada. “Portanto, existe primeiramente uma dominação cultural que abarca, que assume várias formas e uma dessas formas é a dominação econômica”, explica Furtado na entrevista (CHOQUE..., [1977] 2020, 19:48-19:57).

A essa ênfase à dimensão cultural do desenvolvimento, própria de sua teorização, Furtado acrescenta, no início dos anos 1970, a percepção dos limites ambientais ou ecológicos ao crescimento econômico. O relatório *The limits to growth*, elaborado para o Clube de Roma (MEADOWS et al., 1972), apresentava evidências empíricas sobre o problema do crescimento ilimitado em um sistema finito, que indicavam a impossibilidade de generalização do modo de vida ocidental para todo o planeta. Atento às implicações desse relatório, Furtado cedo se inseriria nos debates decorrentes, avançando a ideia de mito do desenvolvimento econômico. A ideia de mito seria fruto, portanto, da constatação de que “a civilização material criada no mundo ocidental” – e ele precisa: “criada no mundo capitalista, mas que em grande parte está sendo também reproduzida no mundo socialista” (CHOQUE..., [1977] 2020, 20:09-20:18) – corresponde a tal grau de acumulação de capital e de uso de recursos

não renováveis que torna impeditiva sua generalização em escala planetária, sob pena de um colapso ecológico<sup>16</sup>.

Nos países subdesenvolvidos, esse mito tinha o efeito de aumentar as desigualdades socioeconômicas ao legitimar um desenvolvimento imitativo, apontando como caminho para o “desenvolvimento” a canalização de recursos escassos para a adoção de estilos de vida “modernos”. As imagens que entremeiam a fala de Furtado – a cidade moderna e a “civilização do automóvel”, com suas exigências em termos de infraestrutura, contrapostas a condições de vida extremamente precárias – ilustram de modo incontestado seus propósitos: a adoção de uma civilização material que corresponde a uma elevada acumulação de capital tem um alto custo social, introduz enormes distorções e irracionalidade no uso de recursos, sobretudo em regiões pobres, como o Nordeste retratado em *Choque cultural*.

Como Furtado salienta no próprio *Mito* e posteriormente, em *Criatividade e dependência*, a necessária consciência dos problemas ecológicos seria, contudo, obstada por poderosos interesses, empenhados em manter “a ilusão de que a tecnologia por si só resolve todos os problemas que ela mesma cria” (FURTADO, [1978] 2008, p. 157). Dessa forma, mantinham-se o desperdício de recursos não renováveis no conjunto do sistema e a ilusão de um caminho de desenvolvimento à semelhança do trilhado pelos países mais desenvolvidos.

Considerados os mitos envolvidos na noção de desenvolvimento econômico, fazia-se premente uma profunda crítica da própria civilização contemporânea, que transforma o homem e o que ele cria “em objeto que se compra e vende”, como Furtado aponta em sua fala (CHOQUE..., [1977] 2020, 21:33-21:39). Ou, conforme elaboraria posteriormente, na civilização industrial, “todas as formas de atividade criadora” foram progressivamente subordinadas à racionalidade instrumental – ligada aos meios, à técnica – com o objetivo de aumentar a eficiência do trabalho e de promover a diversificação dos padrões de consumo (FURTADO, [1978] 2008, p. 113).

---

16 Vale lembrar que Furtado destaca os méritos desse relatório, mas discorda de suas premissas, que conteriam uma visão etapista do desenvolvimento ao assumir que todos os países seguiriam o padrão de consumo ou de uso de recursos dos Estados Unidos à medida que se desenvolvessem economicamente. Para Furtado (1961; 1974), ao contrário, o sistema capitalista evoluiria no sentido do aumento das desigualdades que separam países cênicos e periféricos (e, dentro destes, a massa da população e minorias privilegiadas).

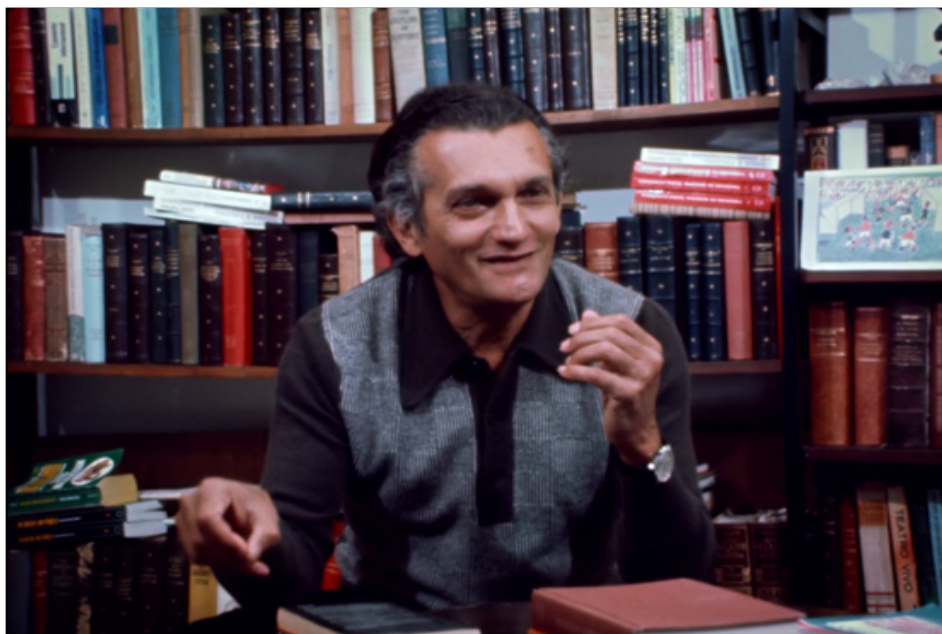


Figura 3 – Celso Furtado em *Choque cultural*, Mapa Filmes do Brasil. Reprodução

Conclamando, portanto, a reflexões sobre os próprios *fins* da humanidade nas discussões sobre o desenvolvimento, Furtado colocaria crescentemente em destaque em sua obra as dimensões cultural e ecológica do desenvolvimento, como ilustra a histórica entrevista registrada em 1975. Consequentemente, em sua obra de maturidade intelectual, Furtado estabelecerá um diálogo cada vez mais profícuo com outras disciplinas, em sua defesa de uma nova concepção de desenvolvimento que, além de “preservar o patrimônio natural”, libere “a criatividade da lógica dos meios (acumulação econômica e poder militar) a fim de que ela possa servir ao pleno desenvolvimento de seres humanos concebidos como um fim, portadores de valores inalienáveis” (FURTADO, 1998, p. 66).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma breve introdução na qual foram contextualizadas, no tempo e espaço, as condições da realização da entrevista proposta por Zelito Viana a Celso Furtado, o artigo procurou abordar duas dimensões suscitadas pelo curta-metragem *Choque cultural*, cujo roteiro é baseado na entrevista histórica que marcou o encontro entre o economista e o cineasta em 1975.

Na primeira dimensão – Diálogos entre Celso e Zelito: uma fala entre imagens e sons – buscamos ressaltar os temas abordados por Furtado e a tradução imagética feita pelo cineasta. O tema central proposto pelo entrevistado foi a questão cultural, ou melhor, a dominação cultural da burguesia brasileira internacionalizada. Na perspectiva de Furtado, a cultura da “camada de cima”, da elite econômica e

política, teleguiada pela “cultura de fora”, europeia e estadunidense, torna-se o elemento catalisador central do modelo de desenvolvimento industrial e urbano que promove a degradação do meio ambiente e o aumento da concentração da renda e consequentemente da desigualdade econômica e social. Em poucas palavras, a dominação cultural cria e reproduz a deformação da sociedade brasileira. Após o encontro no Alto da Boa Vista, Zelito partiu para uma excursão na qual captou as imagens e os sons nas festas, nas feiras, na tela da televisão, nos cinemas improvisados ao longo da viagem ao Nordeste, ao agreste pernambucano e aos centros urbanos periféricos e da grande cidade, Rio de Janeiro. Zelito interpretou as ideias lançadas por Furtado e produziu um documentário cujo efeito extrapola em força a palavra falada do economista. O que Zelito nos mostra é um verdadeiro Choque cultural, como assinalado pelo cineasta. A invasão da “cultura de fora” penetra de forma avassaladora por meio da televisão, do cinema, dos modos de comportamento, do padrão de consumo, com um poder não imaginado pelo pensador do subdesenvolvimento. A “força criadora” da “verdadeira cultura brasileira” que está no povo brasileiro parece estar se esvaindo (CHOQUE..., [1977] 2020, 13:57-14:01). Quanto mais o modelo de desenvolvimento se expande, por meio da dominação cultural no plano econômico, maior a destruição da verdadeira cultura brasileira, maior a desigualdade social e maior a degradação dos recursos naturais e, consequentemente, maiores as deformações que se projetam na sociedade. O povo, “camada de baixo” (CHOQUE..., [1977] 2020, 9:22), paga mais caro para que a elite econômica e política usufrua de seus privilégios.

Na segunda dimensão – A entrevista de 1975 e a obra de Furtado – procuramos estabelecer uma conexão entre as ideias e os conceitos expostos por ele na entrevista e sua obra. A análise bibliográfica percorreu a evolução de seu pensamento e sua produção intelectual no exílio, quando aprofunda seu enfoque interdisciplinar, enfatizando novas dimensões do processo de desenvolvimento. Buscamos, portanto, relacionar a fala de Furtado a suas elaborações teóricas sobre cultura, dependência, desigualdades socioeconômicas e regionais e meio ambiente. Nesse sentido, destacamos as obras de Furtado dos anos de 1970 e 1980, insistindo na importância de *O mito do desenvolvimento econômico*, obra que ensejou a entrevista, e também de obras como *Criatividade e dependência na civilização industrial* e *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Procuramos mostrar que as questões que emergiram da entrevista inserem-se num processo de evolução do pensamento de Furtado: sua teorização do subdesenvolvimento inicia-se já nos anos 1950, com a explicação do subdesenvolvimento como uma deformação estrutural do próprio desenvolvimento e não como uma etapa a ser superada para atingir o desenvolvimento dos países centrais; refina-se e adquire novos contornos nos anos de seu exílio e posteriores.

A entrevista permite observar o cuidado do pensador em esculpir com maior precisão e detalhe seus conceitos. Esclarece pontos já amplamente trabalhados em seus textos, bem como esboça elementos que seriam desenvolvidos em trabalhos publicados posteriormente. *Choque cultural* apresenta-se, assim, como uma ocasião ímpar para a compreensão do pensamento do autor e de sua evolução.

Sem a pretensão de ter esgotado o potencial do filme de Zelito e da entrevista de Furtado, esperamos ter contribuído para a divulgação das ideias e concepções de

Furtado e do filme-documentário de Zelito. Considerando a preciosidade desse filme, esperamos que o artigo estimule sua utilização como ferramenta auxiliar para cursos de formação econômica e social e de desenvolvimento do capitalismo no Brasil.

## SOBRE AS AUTORAS

**RENATA BIANCONI** é doutora em História Moderna e Contemporânea pela Université Paris-Sorbonne (Paris IV), docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Econômico da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisadora colaboradora do Instituto de Economia (IE/Unicamp).

bianconi@unicamp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4023-6830>

**MARIA ALICE ROSA RIBEIRO** é professora livre-docente aposentada da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), *campus* Araraquara, e pesquisadora colaboradora do Centro de Memória Unicamp (CMU).

mariaalicerosaribeiro@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2598-9068>

## REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. Prefácio. Celso Furtado: rumo a uma visão holística. In: FURTADO, Celso. *Criatividade e dependência na civilização industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 9-31.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Ato Institucional n. 1, de 9 de abril de 1964. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-01-64.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm). Acesso em: nov. 2021.
- CHOQUE cultural. (1977). Direção de Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes do Brasil, 2020. [Cópia da versão digitalizada e restaurada do filme disponibilizada pela Mapa Filmes do Brasil (26 min38s)].
- CHOQUE Cultural. 2018. Vídeo (25min09). Publicado por Mapa Filmes. Disponível em: <https://youtu.be/TW1ghDYEJQA>. Acesso em: 10 out. 2020.
- CHOQUE cultural com o diretor Zelito Viana. 2020. Vídeo (1h38min14). Publicado por Canal IE [UFRJ]. Disponível em: <https://youtu.be/SQDftM5bh8E>. Acesso em: 26 out. 2021.
- CINE Macunaíma: *Terra dos índios*, um filme de Zelito Viana [debate]. 2021. Vídeo (1h21min44). Publicado por ABI TV. Disponível em: <https://youtu.be/ZYTpoThoTXy>. Acesso em: 9 nov. 2021.

- DIB, André. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. 2015. Disponível em: <https://abracine.org/2015/11/27/abracine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Acesso em: 3 nov. 2021.
- FLORES, Silvana. El documental y la memoria de las luchas campesinas: Cabra, marcado para morir. In: CAMPO, Javier; DODARO, Christian. *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Nuestra América, 2007, p. 197-210.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1959.
- FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.
- FURTADO, Celso. *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- FURTADO, Celso. *Análise do “modelo” brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- FURTADO, Celso. *Prefácio a Nova Economia Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- FURTADO, Celso. (1978). *Criatividade e dependência na civilização industrial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FURTADO, Celso. *Pequena introdução ao desenvolvimento: enfoque interdisciplinar*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.
- FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- FURTADO, Celso. *Os ares do mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- FURTADO, Celso. *O capitalismo global*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- FURTADO, Celso. *Economia colonial no Brasil nos séculos XVI e XVII: elementos de história econômica aplicados à análise de problemas econômicos e sociais*. São Paulo: Hucitec/ABPHE, 2001.
- FURTADO, Celso. *Economia do desenvolvimento: curso ministrado na PUC-SP em 1975*. Rio de Janeiro: Contraponto/Centro Internacional Celso Furtado, 2008. (Arquivos Celso Furtado, v. 2).
- FURTADO, Celso. *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Organização de Rosa Freire d’Aguiar Furtado. Rio de Janeiro: Contraponto/Centro Internacional Celso Furtado, 2012. (Arquivos Celso Furtado, v. 5).
- FURTADO, Celso. Underdevelopment and dependence: the fundamental connections. *Review of Political Economy*, v. 33, n. 1, 2020a, p. 7-15. <https://doi.org/10.1080/09538259.2020.1827549>.
- FURTADO, Celso. The myth of economic development and the future of the Third World. *Review of Political Economy*, v. 33, n. 1, 2020b, p. 16-27. <https://doi.org/10.1080/09538259.2020.1827552>.
- FURTADO, Celso. *Correspondência intelectual: 1949-2004*. Seleção, introdução e notas de Rosa Freire d’Aguiar; posfácio de Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- LOUREIRO, Pedro; RUGITSKY, Fernando; SAAD-FILHO, Alfredo. Celso Furtado and the myth of economic development: rethinking development from exile. *Review of Political Economy*, v. 33, n. 1, 2020, p. 28-43. <https://doi.org/10.1080/09538259.2020.1827546>.
- MAM Rio. Debate - Choque Cultural. 2020. Vídeo (10m48s). Disponível em: <https://youtu.be/L-bcP5R-J6Q8>. Acesso em: 20 out. 2021.
- MAPA Filmes do Brasil. Disponível em: <http://mapafilmes.com.br>. Acesso em: jul. 2021.
- MEADOWS, Donella H. et al. *The limits to growth*. New York: Universe Books, 1972.
- VIANA, Zelito. *Os filmes e eu*. Rio de Janeiro: Record, 2022.

# Pequena biografia política de Guimarães Rosa

[ Brief political biography of Guimarães Rosa

Gustavo de Castro<sup>1</sup>

Andrea Jubé<sup>2</sup>

Este artigo integra pesquisa financiada pelo Edital 04/2021 da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF), Processo SEI: 000193-00001134/2021-24, e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

**RESUMO** • Este artigo investiga a biografia política de João Guimarães Rosa (1908-1967) a partir da hipótese de Willi Bolle (2004) de que o escritor seria “politicamente reacionário”. Analisamos entrevistas, material de arquivo, cartas e jornais para demonstrar as relações da família Guimarães e do autor com partidos, personalidades políticas e seu apoio ao golpe de 1964. Nossa conclusão é de que a visão de mundo do escritor aproxima-se do conservadorismo político. • **PALAVRAS-CHAVE** • Guimarães Rosa; biografia política; cultura brasileira.

• **ABSTRACT** • This article investigates the political biography of João Guimarães Rosa (1908-1967) based on Willi Bolle's (2004) hypothesis that the writer was “politically reactionary”. We analyzed interviews, archival material, letters and newspapers to establish Guimarães' and his family's links to political parties, personalities and his support for the 1964 coup. Our conclusion is that the writer's viewpoint is close to conservatism political position. • **KEYWORDS** • Guimarães Rosa; political biography; Brazilian culture.

Recebido em 25 de julho de 2022

Aprovado em 19 de dezembro de 2022

CASTRO, Gustavo de; JUBÉ, Andrea. Pequena biografia política de Guimarães Rosa. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 78-98, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii84p78-98>

<sup>1</sup> Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

<sup>2</sup> Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

O escritor João Guimarães Rosa (1908-1967) era um homem elegante e discreto. Alto, imponente, trajava ternos bem cortados, colarinhos impecáveis, arrematados pela indefectível gravata borboleta. Certa vez, revelou um traço de sua personalidade em um singelo comentário sobre o adereço: “É uma bobagem, mas tenho a impressão de que estou atrás da gravata, escondido. Que ela é um escudo para mim” (apud GUIMARÃES, R., 1956).

Se era introspectivo, era igualmente zeloso de sua discrição por dever de ofício. “Sofro de uma deformação profissional, o hábito de não deixar transparecer o que sinto. [...] Lá, na Alemanha, em Paris, ou num longe qualquer, era preciso cuidado com o que se dizia” (apud GUIMARÃES, R., 1956), complementou, na mesma entrevista publicada na revista *Manchete*.

As referências à Alemanha e a Paris se devem aos postos onde serviu na carreira de diplomata, iniciada com a aprovação no concurso do Itamaraty em 1934<sup>3</sup>. Na qualidade de servidor público do Ministério das Relações Exteriores, evitava emitir opiniões ou deixar transparecer seu posicionamento sobre a conjuntura política do país e sobre o cenário internacional.

Foi o que esclareceu certa feita em carta ao jornalista e escritor Álvaro Lins, na qual se mostrou profundamente contrariado com uma reportagem do suplemento Letras e Artes de *A Manhã*, publicada em 5 de fevereiro de 1950, que o constrangeu perante o Itamaraty. Rosa observou ao amigo que, na condição de diplomata, sabia como, e por quais razões, deveria ser discreto na vida profissional:

Você sabe que eu já nasci com cadeado na boca, e que voluntariamente não me exponho, a não ser por deliberado projeto [...] Um dos meus mais firmes princípios é justamente o de nunca ofender coletividades, agrupamentos humanos, ou classe. Como funcionário diplomático, sei como e por que e para que se guarda reserva, profissionalmente. (ROSA, 19 fev. 1950).

Na conhecida entrevista ao crítico alemão Günter W. Lorenz, durante o Congresso

---

3 Guimarães Rosa foi cônsul-adjunto em Hamburgo, na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, de 1938 a 1942. Anos depois, serviu na Embaixada do Brasil na França, em Paris, de 1948 a 1951.

de Escritores Latino-Americanos, em Gênova, em janeiro de 1965, Guimarães Rosa observou que um escritor não deveria se ocupar de política porque o seu compromisso primordial deveria ser com a matéria humana:

Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem. Por isso a política nos toma um tempo valioso. Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. Além disso, eu sou escritor, e se você quiser, também diplomata; político nunca fui. (ROSA, 1965, p. 318).

No transcorrer da entrevista, JGR teceu críticas aos políticos profissionais e ressaltou que não era um “homem político, justamente porque amo o homem” (ROSA, 1965, p. 333). Na sequência, o crítico alemão questionou se foi esse amor aos homens que o levou “a se arriscar perigosamente, arrebatando judeus das mãos da Gestapo” (ROSA, 1965, p. 333). O escritor negou, ponderando que agiu daquela forma no pleno exercício de sua função consular:

Foi alguma coisa assim, mas havia também algo diferente: um diplomata é um sonhador e por isso pude exercer bem essa profissão. O diplomata acredita que pode remediar o que os políticos arruinaram. Por isso agi daquela forma, e não de outra. E também por isso gosto muito de ser diplomata. E agora o que houve em Hamburgo, é preciso acrescentar mais alguma coisa. Eu, o homem do sertão, não posso presenciar injustiças. No sertão, num caso desses imediatamente a gente saca o revólver, e lá isso não era possível. Precisamente por isso idealizei um estratagema diplomático, e não foi assim tão perigoso. (ROSA, 1965, p. 334).

Guimarães Rosa não tergiversou ao responder que exerceu o ofício consular na concessão de vistos para judeus imigrarem ao Brasil. Um estudo dos professores Fabio Koifman e Rui Afonso buscou demonstrar a legalidade dos vistos concedidos pelo consulado do Brasil em Hamburgo no período imediatamente posterior à “Noite dos Cristais”, entre novembro de 1938 e março de 1939. Nessa ocasião, o cônsul-geral era Joaquim Antônio de Souza Ribeiro (1883-1962), e tinha JGR como cônsul-adjunto.

Com base na revisão da legislação e documentos oficiais, os autores afirmam que essas autorizações de saída de judeus da Alemanha seguiram a prática consular regular e as regras do governo brasileiro. Eles sustentam que o Brasil mantinha uma política imigratória de inspiração eugenista, mas com brechas para o ingresso no país de perfis que fossem de interesse nacional, “que tivessem condições de realizar transferência de um montante de capital elevado, ou que tivessem comprovada formação acadêmico-científica” (KOIFMAN; AFONSO, 2021, p. 131).

Os autores acrescentam que houve uma flexibilização dessa política com a assunção do ministro Oswaldo Aranha (1894-1960) à chefia do Itamaraty, em março de 1938, quando foi editada a norma que ficou conhecida como “Janela Aranha”. A nova regra permitiu a concessão de vistos a cônjuges ou parentes consanguíneos até o segundo grau de pessoas residindo legalmente no Brasil, beneficiando várias famílias de judeus: “os vistos temporários concedidos em todos os consulados brasileiros, nos últimos meses de 1938, seguiram rigorosamente a legislação e as instruções ministeriais vigentes” (KOIFMAN; AFONSO, 2021, p. 136).

Dessa forma, a pesquisa de Koifman e Afonso nos leva a acreditar que, ao afirmar

a Lorenz que “não foi assim tão perigoso” (ROSA, 1965, p. 334) ajudar os judeus a imigrarem para o Brasil, porque seguiu um protocolo diplomático, Guimarães Rosa referia-se à legalidade dos vistos emitidos no consulado onde servia<sup>4</sup>. Em paralelo à preocupação em preservar-se profissionalmente, era característica do escritor a forma de agir na discrição, o jogo de silêncios até entre os mais próximos. Rosa chegava ao ponto de não apresentar os amigos uns aos outros no próprio Itamaraty, como constatamos em entrevista com Alberto da Costa e Silva (2018), que desconhecia que o mineiro era compadre do embaixador Antônio Azeredo da Silveira (1917-1990).

Discreto na vida pessoal, e também por dever de ofício, Rosa buscou os caminhos sinuosos das cartas pessoais e da literatura para manifestar sua visão política sobre os fatos nacionais. Ao nosso ver, ele construiu uma blindagem privativa e outra artística a fim de se expressar politicamente com segurança. Essa é a percepção de Heloísa Starling (1999, p. 13) quando afirma que o romance *Grande sertão: veredas* (GSV) representa uma “síntese do universo ficcional de Guimarães Rosa e de seu projeto literário: a surda tentativa de iluminar uma visão do Brasil e convertê-la em palavras”. Ainda segundo a autora, nesse romance, Guimarães Rosa recriou sucessivas visões políticas do interior do Brasil, “tentativas de transformação de uma comunidade territorial, linguística, étnica ou religiosa numa forma de vida política duradoura, por meio da contemplação espantada de um mundo arcaico, longínquo, fechado sobre si mesmo, supostamente imóvel e mítico do Sertão” (STARLING, 1999, p. 13).

Willi Bolle notou o viés político em GSV e identificou no romance a denúncia da falta de diálogo social, a começar pelo fio condutor da narrativa, que contrapõe um raro e difícil encontro na sociedade brasileira: de um lado, um sertanejo e, do outro, um ouvinte letrado. Em paralelo, desfiavam-se os dramas pessoais dos moradores, de chefes políticos e jagunços. Bolle (2004, p. 23) faz uma leitura do romance como um “retrato do Brasil”, sublinhando que alguns leitores podem estranhar o “confronto de uma obra-prima da literatura com os problemas políticos e sociais do país”.

Na avaliação do professor da Universidade de São Paulo, a leitura política do GSV foi negligenciada durante várias décadas porque a recepção crítica, no período de 1950 a 1990, privilegiou análises existenciais, esotéricas e metafísicas, fomentadas inclusive por declarações do próprio Rosa nesse sentido (BOLLE, 2004, p. 25). Ele acrescenta que o longo período da ditadura militar (1964-1985) foi propício para um “aniquilamento do *ethos* histórico” do romance, porque

[...] houve durante muito tempo uma certa acomodação da crítica e do público diante do “grande autor”, no que pesou também a dificuldade de leitura da obra. De acordo com uma fórmula, da qual talvez não exista registro escrito, mas que circulou entre os comentaristas, Rosa era um revolucionário da linguagem, mas “politicamente reacionário”. (BOLLE, 2004, p. 25).

---

4 Koifman e Afonso (2021, p. 128) ressaltam que a história e a memória atribuem a Aracy Moebius de Carvalho (1908-2011), secretária consular, que se tornaria esposa de JGR, a concessão de vistos irregulares para ajudar judeus a escaparem do nazismo. Mas ponderam que o livro *Justa. Aracy de Carvalho e o resgate de judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil* (2011), da historiadora Mônica Schpun, dedica ao tema da concessão dos vistos em Hamburgo “espaço relativamente modesto” (KOIFMAN; AFONSO, 2021, p. 128).

Ecoando a afirmação de Bolle, Kathrin Rosenfield (2006, p. 112) alude ao conservadorismo que comumente se atribuía a Guimarães Rosa: “De fato, a reputação de político conservador, que, apesar de suas inovações artísticas, paira sobre Rosa não é muito alheia à fama de Dostoiévski”.

Todavia, se por dever de ofício o diplomata se empenhou em não deixar transparecer o seu posicionamento político, qual o motivo de classificarem-no como “politicamente reacionário” ou “conservador”? Embora Bolle (2004) suspeite da inexistência de “registro escrito” das convicções políticas de Rosa, entendemos que a reunião de dados biográficos, confrontados com entrevistas, documentos pessoais, cartas a Pedro Moreira Barbosa (1907-2001) e ao embaixador Azeredo da Silveira e depoimentos de amigos, nos autoriza a identificar uma aproximação do autor com o conservadorismo político.

Nossas inferências estão baseadas em dados do arquivo pessoal do autor no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP); na leitura de 105 cartas no Arquivo Público Mineiro (APM), em Belo Horizonte, entre Rosa e Pedro Barbosa e das 24 cartas trocadas com o embaixador Azeredo da Silveira; na análise da árvore genealógica da família Guimarães, e na conjuntura política da época. Nossa hipótese aponta para o fato biográfico de Guimarães Rosa ter uma visão mais próxima da conservadora em relação à política partidária e aos governos. Como se verá acerca da questão política, ele não deixou de ser também ambíguo, e muitas vezes dissimulado, devido ao “hábito de não deixar transparecer” o que sentia; e, noutras vezes, de atuar a favor dos amigos, independentemente do matiz ideológico.

## **O GRANDE SERTÃO DOS GUIMARÃES**

A região de Cordisburgo (MG), a cerca de 120 quilômetros de Belo Horizonte, era território dos Guimarães havia muito tempo. No início do século XIX, ela pertencia à fazenda Saco dos Cochós, próxima a Curvelo, local de passagem de boiadas, trânsito para o nordeste, o noroeste e o sudeste mineiros. Tripla encruzilhada na qual os vaqueiros e suas boiadas aportavam e paravam para abastecer os rebanhos de sal.

O antigo dono daquelas terras possuía um círculo de fazendas, incluindo aí certa Fazenda do Melo. Descobriu-se na época que seu dono sonhava o quinto imperial e, conforme a pena aplicada à época para esses casos, seria levado a julgamento. Em uma audiência em Lisboa com a imperatriz Maria I, a “rainha louca”, o sonegador soube que um prelado católico determinaria a sentença. Ficou decidido que o réu repartiria as terras em cinco: uma parte ficaria para o antigo proprietário, para que seus descendentes não ficassem despossuídos; três partes ficariam para a igreja, e a quinta parte seria da Coroa Imperial, como pagamento da dívida. Esse imenso território, a Fazenda do Melo, foi então loteado em 62 grandes fazendas.

A grande região do Saco dos Cochós, portanto, se subdividiu em propriedades, algumas delas sendo adquiridas pelos antepassados de Guimarães Rosa. Assim, seus avós e tios-avós, primos de primeiro, segundo e terceiro grau, próximos e distantes, tornaram-se donos dessas terras e as negociaram entre eles, junto às suas lavouras e gado. Uma cópia da inscrição dos eleitores da comarca de Sete Lagoas, datada de

1904, registra Nhô Chico (Francisco de Assis Guimarães, bisavô do escritor) como “lavrador”, 60 anos. A partir do que podemos deduzir da pesquisa de Alcântara (2020), Nhô Chico casou-se duas vezes, a primeira com Graciana Teixeira Lomba, com quem teve Luiz de Assis Guimarães, avô de JGR. Na segunda vez, contraiu matrimônio com Carlota Pereira da Silva, com quem teve quatro filhos: Adonias, Laudônio Lindolfo, Maria Francisca e Petrina.

Somaram-se à grande fazenda de Nhô Chico, a “Três Barras”, considerada pelo próprio Guimarães Rosa como a “Sesmaria dos velhos Guimarães” (ROSA, 2003, p. 138), e outras fazendas, adquiridas por seus descendentes: a Fazenda da Onça, de Laudônio Lindolfo; a Fazenda Serandy, de Adonias; a Fazenda da Chácara, de Luiz Guimarães; a Fazenda do Saco da Pedra, de Petrina Guimarães (casada com Vital Ribeiro dos Reis); e, por fim, as fazendas São Francisco e Algodão, de Maria Francisca Guimarães (casada com Antônio Moreira).

Maria Francisca e Antônio Moreira eram os pais de Francisco Guimarães Moreira, que, no futuro, herdaria as terras e ficaria próximo de JGR por vários motivos: seria dele a boiada que Rosa ajudaria a conduzir, entre a região de Três Barras e a Fazenda São Francisco, em maio de 1952. Chico Moreira, como todos o conheciam, foi quem contratou e colocou o apelido de Manuelzão em Manuel Nardy (1904-1997), o capataz que traçou o percurso da viagem com a boiada, acompanhado de Rosa. Manuelzão inspirou o protagonista e o enredo de “Uma estória de amor”, uma das novelas de *Corpo de baile* (1956) (ROSA, 2006, p. 135).

Outra fazenda que fazia limite com as terras dos Guimarães, na cidade de Caetanópolis, era a Pindaíbas, de Joaquina Cândida Moreira, irmã de Antônio Moreira e casada com Américo de Souza Barbosa. Joaquina e Américo eram pais de Pedro Moreira Barbosa, que se tornaria um dos amigos mais próximos de Rosa. Joaquina inspiraria no futuro a personagem Rosalina, do conto “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 2006, p. 247), também de *Corpo de baile*. Na fazenda Pindaíbas, Rosa veria a produção de polvilho, dedicando a tal atividade o conto “Substância”, de *Primeiras histórias* (1962) (ROSA, 2001, p. 175). Ali também conheceria o empregado Mechêu, a quem dedicaria um conto, baseado em relatos de Pedro Barbosa, e seus familiares, e que seria publicado em *Tutameia* (1967) (ROSA, 2009).

Assim, Joaquina e o marido Américo eram igualmente grandes proprietários rurais. Além da Pindaíbas, comprariam anos mais tarde a fazenda Pontinha, parte do antigo quilombo de Chico Rei<sup>5</sup>, e deixariam tudo para o filho Pedro Moreira Barbosa, que, além de amigo e primo em segundo grau, se tornaria sócio e confidente epistolar de Rosa, conforme veremos adiante.

Encontramos também o avô materno do escritor, major Luiz Guimarães – pai de Francisca Lima Guimarães (dona Chiquitita) –, como relevante chefe político local: vereador especial e oficial superior da Guarda Nacional de Sete Lagoas. Conforme apurou Alcântara (2020), a partir de notas publicadas no jornal *O Reflexo*, de Sete

---

5 Francisco Rei teria sido um monarca africano nascido no Congo, que chegou ao Brasil como escravo em 1720, sendo levado para Vila Rica. Ali, comprou sua liberdade, a do filho, comprou a mina Encardideira, fundou uma Irmandade em honra a Santa Efigênia, a primeira de negros livres de Vila Rica, onde ergueram a igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Lagoas (MG), na primeira década do século XX, uma denúncia anônima associa o avô de Rosa à prática do coronelismo: o chamado “voto de cabresto”, em que o chefe político exerce controle sobre a preferência eleitoral dos cidadãos daquela região. Segundo a publicação, o major Luiz Guimarães estaria oferecendo água potável e a construção de uma escola em troca de votos. *O Reflexo*, entretanto, sai em defesa do Major: “homem sério e digno” (ALCÂNTARA, 2020, p. 42-43).

Se apostava em uma postura de comedimento, sobretudo ao não se expressar publicamente sobre temas políticos, Rosa redobrava a cautela no tocante à sua genealogia. Além de uma ancestralidade ligada ao latifúndio, do avô major envolvido com a política partidária e eclesial, seu pai, Florduardo Pinto Rosa, foi líder comunitário, vereador especial de Cordisburgo (MG) – terra natal do escritor – e juiz de paz.

Na família Guimarães também houve um senador da República: o advogado João Lima Guimarães (1893-1960), tio do escritor, que exerceu o mandato de 1955 a 1960, quando faleceu em Brasília (DF). Antes, havia sido deputado estadual, eleito pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e vereador em Curvelo. Era o primogênito entre os varões do major Luiz, casado com Carlota Moreira, irmã de Chico Moreira, e irmão da mãe de JGR.

## O PARTIDO REPUBLICANO MINEIRO

Até onde sabíamos, Guimarães Rosa transitava no meio político, frequentava rodas de poder, mas não tinha vínculos com partidos. Entretanto, por indicação de Alcântara (2020), obtivemos junto à Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais a reprodução de uma convocação do Partido Republicano Mineiro (PRM) aos sócios da agremiação (Figura 1), onde consta o nome do escritor. Fundado em 1888, o PRM abrigava as mais expressivas lideranças políticas de Minas Gerais, e era a principal legenda conservadora de espectro político de direita dos anos da Primeira República.



então com 21 anos, desponta em uma lista com dezenas de outros. O ato é assinado pelo diretor da seção eleitoral do partido, o advogado Muciano Ministério (PARTIDO Republicano..., 1929).

A convocatória do PRM sugere, se não um vínculo político direto, ao menos interesse e proximidade do autor de *Grande sertão: veredas* com a principal legenda política daqueles anos<sup>6</sup>. Conforme nossa pesquisa, tal vínculo já existia entre seus parentes. Rosa tinha 7 anos, em 1915, quando viu o avô fazer um discurso “em nome do povo”, na visita do governador Delfim Moreira, do PRM, a Cordisburgo e à Gruta de Maquiné (ALCÂNTARA, 2020, p. 61). A visita era uma primeira tentativa de transformar a Gruta em centro de visitação turística.

Nesse evento, segundo a *Gazeta de Paraopeba*, edição de 16/11/1915, na comitiva do governador (que na ocasião era chamado de “presidente de Estado”), estavam prefeitos da região, militares, procuradores, engenheiros, deputados, ajudantes de ordens e três filhos do major Luiz Guimarães: Nestor, Luiz Filho e José (Juquita). Eles acompanhavam Delfim Moreira desde Belo Horizonte, o que sugere uma relação anterior entre os Guimarães e o PRM. Segundo o jornal: “Após ligeiro descanso, foi servido magnífico almoço. À sobremesa, o senhor major Luiz Guimarães, em nome do povo, saudou o Presidente do Estado” (apud ALCÂNTARA, 2020, p. 63).

Muitos outros dados reforçam os indícios de que JGR nutria, ao menos, uma simpatia pelas lideranças do PRM. Quando servia como capitão-médico lotado na 9ª Brigada de Infantaria em Barbacena (MG), escreveu uma carta aos pais revelando a satisfação com a “amizade” mantida com Bias Fortes: “o clima agora está adorável – nem frio nem calor. A política é que cada vez se torna mais exaltada e violenta. Quanto a mim, estou em ótimas relações de amizade com o Dr. Bias Fortes, que é muito falado para a Secretaria do Interior” (ROSA, 2014, p. 210).

Trata-se de José Francisco Bias Fortes (1891-1971), expoente da política mineira e do PRM. Anos depois, ele fundaria o Partido Social Democrático (PSD), sigla que abrigaria Juscelino Kubitschek (1902-1976) (PANTOJA, s. d.). A carta aos pais foi escrita em 1933, com o estado de Minas Gerais egresso de duas revoluções: de 1930, em que os mineiros se aliaram aos gaúchos e aos paraibanos para depor o presidente Washington Luís (1869-1957); e 1932, em que os mineiros voltaram ao *front* para refrear o avanço dos paulistas na Revolução Constitucionalista.

Em dezembro de 1957, em outra carta endereçada aos pais, Rosa expressou admiração por João Pinheiro (1860-1908), outro político ligado ao PRM. Um dos motivos era a terra natal: Serro, cidade vizinha a Caeté, onde nasceu o pai do escritor, Florduardo. Rosa comenta que cogitava escrever um “ensaio biográfico” do político. “O senhor se lembra de alguma coisa especial, a respeito do João Pinheiro? Talvez eu ainda venha a escrever um ensaio biográfico do mesmo; nesse caso, se tiver de

---

6 O cientista político e pesquisador do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), Jairo Nicolau, nos explicou que, em 1929, não existia uma ligação formal das pessoas aos partidos políticos, assim como não havia a ideia de militante. A filiação às agremiações é algo que se estabeleceu, oficialmente, a partir dos anos 1980. Por isso, a ideia de sócio é informal, e não devia haver em todos os estados. Assim, tudo indica que Guimarães Rosa deveria ter algum vínculo com o PRM.

escrever (o que ainda não tenho certeza se farei ou não), então iria primeiro dar uma espiada em Caeté, e outra no Serro” (ROSA, 2014, p. 260).

João Pinheiro foi um dos fundadores do PRM. Deputado constituinte em 1890, vereador em Caeté, em 1906, elegeu-se presidente de Minas Gerais (CPDOC/FGV). No jornal *Minas Geraes*, encontramos uma menção (por ocasião da consagração da Igreja de Nossa Senhora do Rosário), nos dias 22 e 23 de julho de 1907, a João Pinheiro em visita ao arraial em que nasceu JGR. Segundo o periódico, o major Luiz Guimarães fazia parte da comissão de boas vindas a Pinheiro (apud ALCÂNTARA, 2020, p. 32).

## JOÃO NEVES, GETÚLIO E JUSCELINO

Muito além dos laços políticos familiares, a aproximação de Guimarães Rosa do mundo político aprofundou-se com o ingresso do escritor na carreira diplomática em 1934. Nesse ambiente, tornou-se amigo próximo do gaúcho João Neves da Fontoura (1887-1963), ministro das Relações Exteriores de dois governos, deputado federal, e um dos protagonistas das revoluções de 1930 e 1932. Rosa foi chefe de gabinete de Neves, quando este foi chanceler do presidente Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), de fevereiro a julho de 1946, e reassumiu o posto quando Neves retornou ao comando da pasta sob Getúlio Vargas (1882-1954), exercendo a função de janeiro de 1951 a junho de 1953.

Sabemos, por depoimento de uma das filhas do diplomata, Vilma Guimarães (2014, p. 558) – de quem João Neves era padrinho de casamento –, que seu pai e o chanceler subiam a serra de Petrópolis todas as terças-feiras para despachar com Getúlio no Palácio Rio Negro. JGR era admirador de Getúlio, a quem chamava na intimidade de “Gegê”. O professor Luiz Roncari (2018, p. 116), da Universidade de São Paulo (USP), viu em um dos personagens de *Grande sertão: veredas* (1956) uma homenagem do escritor a Vargas: “No nome do fazendeiro, Josafá Jumirol Ornelas, ressoa justamente o sobrenome materno de Getúlio Dornelles Vargas, segundo o dominante feminino no lugar, maior do que no sertão bravo”.

Após o suicídio de Vargas, em 11 de outubro de 1954 – dois anos antes do lançamento do romance –, JGR escreveu uma carta a Azeredo da Silveira, que vivia em Madri, lamentando o “terrível”, “o tremendo agosto”:

E aquele fim, absurdesco? Um capítulo final que dificilmente se adapta à história do homem, parece posticho, apócrifo, espúrio. Se fosse um romance escrito, Você não acha que a crítica malharia o autor, pela inverosimilhança do fecho, inverosimilhança tanto no plano da arte quanto no plano da vida? Ainda dias antes, dizia o [Carlos] Calero [Rodrigues]: – “Ao Getúlio falta o sentido do dramático, que em geral nunca falta nos homens de Poder...” E não era? Getúlio, para nós, durante 20 anos, e desde 1930, era: Gegê, o “Velho”, o “Velhinho”, aquele charme, o charuto, o despistamento, o humor, dominador, o deixa-como-está-para-ver-como-fica, o “Ele”, o “Tenha calma, Gegê”, o “Homem”, etc. etc. Sair, à força, já saíra uma vez; até isso! E, de repente, a tragédia. Em pijama. E tome-se carta, e bilhete, e delírio reivindicador, cristomania... O que ele destruiu foi uma lenda, um personagem esplêndido, uma grande figura,

uma *Weltanschauung*, uma filosofia-de-vida... Lástima. Não, já não escreverei mais sua biografia. Ele virou paraguaio; perdeu-se, no final. (ROSA, s. d., p. 34).

Se com Vargas, Rosa teve uma ligação protocolar, mediada por João Neves, com Juscelino Kubitschek, suas relações eram de intimidade. Ambos compartilharam viagens (ao menos três verificáveis no arquivo do IEB/USP para a Brasília em construção, em 1956, 1957 e 1958), almoços no Palácio do Catete, e aconselhamentos. Rosa, invariavelmente, era convidado para almoçar com JK no palácio:

O grande espetáculo para nós, no restaurante [O Bife de Zinco, do Itamaraty], ocorria quando se ouvia o telefone e o gerente anunciava “telefone da presidência da República para o embaixador Guimarães Rosa”. Na linha, o chefe do Protocolo do Catete avisando que um carro da Presidência estava a caminho, a fim de apanhá-lo, a ele, Rosa, para almoçar com Juscelino Kubitschek. Isso ocorria sempre que Juscelino iria almoçar sozinho, e o menu do dia se compunha de tutu à mineira. (CALÁBRIA, 2003, p. 170).

A amizade entre JGR e JK remontava aos anos de Faculdade de Medicina em Belo Horizonte e, ao que tudo indica, foi retomada ao se tornarem capitães-médicos na Força Pública do Estado de Minas Gerais, onde atuaram na Revolução de 1932. Em entrevista para esta pesquisa, em julho de 2018, Vilma Guimarães disse ter presenciado, em 1959, JK dizer a Rosa que ele escolhesse “Washington, Londres ou Paris” como próximo posto no exterior, mas o escritor teria pedido para permanecer no Brasil. Um ano antes, Rosa havia sido promovido a embaixador pelo próprio JK.

JK esteve na posse de JGR na Academia Brasileira de Letras (ABL) em 16 de novembro de 1967. Meses antes, na montagem da lista de convidados houve um desconforto com o cerimonial. Se Juscelino fosse convidado, o presidente Castello Branco (1897-1967) fazia questão de não aparecer – ele havia assinado o ato que cassou os direitos políticos do mineiro. As mãos do destino providenciaram uma solução: Castello Branco veio a óbito antes da cerimônia, em julho daquele ano, vítima de acidente de avião.

Se Rosa não era político profissional, no sentido estrito do termo, de manter vínculos com partidos ou disputar mandatos eletivos, frequentava, contudo, as rodas políticas e transitava com facilidade entre generais, jornalistas estrangeiros e outros núcleos de poder, seja na sede do Poder Executivo, seja na cúpula do Itamaraty. Veremos como essa intimidade com alguns protagonistas do golpe militar de 1964, entre políticos de perfil conservador, e generais, além do apoio à ruptura democrática, pode ter lhe valido a imagem de “politicamente reacionário”, mencionada por Bolle (2004).

## O GOLPE DE 1964

Podemos perceber na longa troca de cartas com o amigo Pedro Barbosa, comunicação que se estendeu por 31 anos, um Guimarães Rosa atento às questões políticas. Em 1939, Barbosa pede ajuda ao primo, então cônsul-adjunto em Hamburgo, para colaborar com a saída de duas irmãs judias de sobrenome Kopetzky da

Alemanha nazista. Rosa lhe responde, todavia, que não seria possível, porque ambas residiam na Prússia Oriental, e o foro para analisar os pleitos dessa localidade era do Consulado em Berlim. Na carta, Rosa desabafou em relação à elevada pressão política sobre o consulado brasileiro durante a Segunda Guerra Mundial:

É lamentável que eu não possa, por carta, explicar a você umas tantas coisas, ligadas à questão imigratória, e que constituiriam assunto ultraconfidencial, reservadíssimo, secreto mesmo [...] Imagine entretanto, a nossa situação aqui, atropelados e bloqueados, literalmente, por ondas, multidões, massas de candidatos a visto em passaporte, oriundos de determinadas componentes étnicas da população deste país, que desejam, furiosamente, ver-se longe daqui, em vista de pedidos, rogos, prantos, ameaças o diabo: tenho visto e ouvido coisas absurdas, impossíveis. E nem sempre a gente pode atender; quase nunca. (ROSA, 1939, p. 1).

Em outra carta, Barbosa atualiza Rosa sobre as articulações políticas no Brasil para escolha do candidato da coalizão conservadora para suceder ao presidente Eurico Gaspar Dutra, do PSD. “Agitação bravíssima está verificando é-nos arraiais políticos... Ferveu o caldeirão político” (BARBOSA, 1949).

Rosa manifesta satisfação com a deposição do presidente João Goulart (1919-1976) em outra correspondência com Barbosa, em que também exaltou o então governador de Minas Gerais, José de Magalhães Pinto (1909-1996). O escritor comemora a derrota do “dragão perigoso e feroz”, metáfora que atribuímos ao comunismo:

Grande abraço. Viva. E glória a Minas Gerais, à nossa gente, boa, brava e certa, que todos aqui agora festejam, admiram e louvam. E ao nosso grande estadista Magalhães Pinto, ímpar no alto cenário, formidável; mas que nós já sabíamos que era o maior e melhor. Enfim, o dragão perigoso e feroz já está liquidado, podemos ter tranquilidade para trabalhar, produzir, viver. (ROSA, 1964a, p. 1).

Em outra carta, agora ao embaixador Mário Calábria, de 11/4/1964 – portanto, 11 dias após a tomada do poder pelos generais – o escritor também demonstra enlevo com a deposição de Jango, a quem se refere como “louco”. Ele criticou o comício de 13 de março, em que Jango defendeu as polêmicas reformas de base (como a reforma agrária):

Jango estava “dopado” ou mais emburrecido ou louco? Graças a Deus. Porque: *Quos Jupiter perdere vult, dementat prius* [do latim, “Os deuses primeiro enlouquecem aqueles a quem querem destruir”]. Sabia eu que, sólido, São Paulo se achava moral e materialmente armado. E que Minas Gerais, inteira, em todas as suas cidades, cidadêculas, lugarejos e sertões, vibrava tensa, homens e mulheres prontos para brigar, se preciso, até à faca. Tinha informações constantes. Lá, desde meados de março, não se encontrava mais uma simples bala de revólver ou garrucha, nem um bago de chumbo de caça, para comprar. Todo o mundo calado, a postos, arregimentados os fazendeiros. Daí, meu conturbado estado de espírito. (ROSA, 1964b, p. 1).

A eventual implantação do comunismo no Brasil atemorizava a classe média e a elite intelectual (da qual Rosa fazia parte) desde os últimos anos da ditadura Vargas.

Um episódio ocorrido em 1954 ilustra esse receio. Após o rompimento com Vargas, um ano antes, o ex-chanceler João Neves da Fontoura concedeu uma entrevista ao jornal *O Globo* que acirrou a crise política. O pano de fundo era o receio de que Vargas não sustentasse a ordem constitucional e desse um novo golpe para prosseguir no cargo. O ex-ministro sugeriu que Vargas articulava com o presidente argentino Juan Domingo Perón a implantação de uma república sindicalista para se contrapor à hegemonia americana. “Embora não apresentasse provas e apesar dos desmentidos, João Neves falava com a autoridade do cargo que desempenhara”, observou Fausto (2006, p. 186).

Naquela década de 1960, a maior referência política no combate ao comunismo era o jornalista e governador da Guanabara, Carlos Lacerda, que Guimarães Rosa elogiou na mesma carta ao embaixador Mário Calábria em que celebrou o golpe. Calábria, registre-se, era amigo próximo de Lacerda – na ocasião, circularam rumores de que o diplomata retornaria do exterior para atuar na campanha do político à presidência da República. “A respeito, Você já sabe. (O ‘boato’ de que Você quereria vir para o Rio foi causado por ociosos palpiteiros, que diziam que Você viria trabalhar pela candidatura Carlos Lacerda...)”, escreveu JGR (1964b). Ele ainda elogiou o político: “Mas, agora, ao Lacerda, me pareceu inspirado brilhantemente” (ROSA, 1964b).

Liderança nacional da UDN, Magalhães Pinto governou Minas Gerais de 1961 a 1966, e foi um dos idealizadores do golpe de 1964. O general Olympio Mourão Filho (1900-1972) liderou as tropas militares de Juiz de Fora (MG) até o Rio de Janeiro, na tarde de 31 de março de 1964, para depor Jango, com o conhecimento prévio do governador mineiro. Na sequência, Magalhães Pinto participou diretamente da escolha do general Castello Branco para assumir a presidência da República. Em 1967, foi nomeado ministro das Relações Exteriores pelo presidente Costa e Silva.

Ao que tudo indica, foi Pedro Barbosa quem aproximou Rosa de Magalhães Pinto – Barbosa foi tesoureiro da campanha do político ao governo mineiro. Em 1963, seria ao então governador de Minas Gerais que Rosa recorreria (sempre por intermédio de Barbosa) para a compra do fardão da Academia Brasileira de Letras (ABL). Em carta a Barbosa comemorando a doação do fardão, Rosa se desmanchou em elogios ao político: “Mais viva e abarcadora ainda a minha satisfação, porque, além de nosso particular amigo companheiro, nas áreas afetiva e positiva, admiro-o não menos como autêntica revelação de estadista de cunho e corte, e político lúcido, vigilante, construtivo” (ROSA, 1963, p. 1).

Nessas mesmas cartas, além das questões políticas, aparece sempre entrelaçada a questão financeira. Em nossa pesquisa, encontramos dados que revelam até mesmo uma sociedade financeira entre Rosa, Pedro Barbosa e Magalhães Pinto iniciada nos anos 1950 (Figura 2).

De acordo com nosso levantamento, no *Diário Oficial da União (DOU)* do dia 16 de maio de 1952, as páginas 53 e 54 trazem a escritura de constituição da sociedade anônima Comercial e Imobiliária Santa Cruz S/A, com sede e foro no Rio de Janeiro, podendo explorar “toda e qualquer empresa lucrativa a juízo da diretoria, e especialmente a compra e venda de imóveis” (p. 54). A data da constituição da empresa é 30/II/1951. A página 53 traz a qualificação de Rosa: “João Guimarães Rosa, brasileiro, desquitado, diplomata, domiciliado e residente nesta cidade, à rua Domingos Ferreira n. 92, apto 803, carteira de identidade n. 3.305, do M. das Relações Exteriores”.

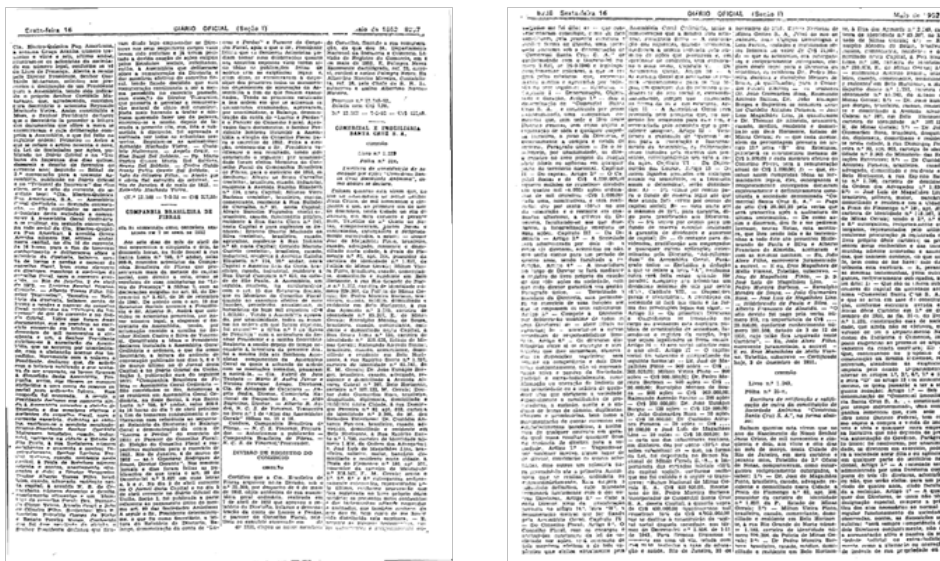


Figura 2 – Escritura de criação da sociedade anônima Comercial e Imobiliária Santa Cruz S/A. *Diário Oficial da União*, de 16 de maio de 1952, páginas 53 e 54

O capital da firma começaria com 4 milhões de cruzeiros, que seriam divididos em quatro mil ações de um mil cruzeiros cada. Rosa entrou com Cr\$ 50.000,00, ou 50 ações, passando a figurar no conselho fiscal, com os outros sócios que constam da ata de fundação: Pedro Barbosa (com 900 ações), José Magalhães Pinto (900 ações), Milton Vieira Pinto (900 ações), Ranulpho Mendes de Souza (900 ações), Raimundo Azeredo Santos (200 ações), João Eunápio Borges (120 ações), Custódio Antunes Fonseca (20 ações) e João Luis de Magalhães Lins (10 ações).

O professor Ivan Cavalcante Proença nos revelou em entrevista que JGR era visto como alguém simpático ao regime militar<sup>7</sup>. Ao completar um ano e quatro meses do golpe, Rosa foi agraciado com o título de Comendador de Mérito Militar, em cerimônia no 20 Comando Militar do Sudeste, no Dia do Soldado, em 25 de agosto de 1965.

Vale destacar também a proximidade de Rosa com alguns generais do período, o principal deles, Ernesto Bandeira Coelho, chefe da Primeira Comissão Demarcadora em Belém (PA) e que trabalhava diretamente com o diplomata na Divisão de Fronteiras do Itamaraty. Em quase duas décadas de trabalho comum, pode-se dizer que eles se tornaram próximos e colegas, tendo viajado juntos algumas vezes. Em 1964, Bandeira Coelho presidiu a Comissão de Investigação Sumária (CIS), que integrava oficiais das três Forças Armadas com o objetivo de apurar as denúncias de corrupção e malversação de fundos públicos por parte de líderes do PSD, acusados de suborno, malversação da coisa pública, clientelismo, inclusão de funcionários inexistentes na folha de pagamentos e recebimento de quantias derivadas do jogo do bicho. Segundo

7 Na eclosão do golpe de 1964, o então capitão do Exército Ivan Cavalcante Proença se mostrou contra a deposição de Jango, e foi preso. Expulso do Exército, passou a trabalhar como editor assistente da Editora José Olympio, onde teve a oportunidade de conhecer mais de perto JGR.

Petit e Cuelar (2012, p. 182), as apurações da CIS não se restringiram ao uso indevido de dinheiro público ou corrupção, mas visaram também as atividades políticas.

## **TRAÇOS PROGRESSISTAS**

Demonstramos até aqui as aproximações de Guimarães Rosa com o conservadorismo político. Todavia, o escritor era dotado de uma personalidade e de uma sensibilidade singulares, que nos impedem de defini-lo simplesmente como um conservador, até porque ele exibia traços de pensamentos progressistas. Um exemplo era a sua repulsa aos regimes autoritários, como o nazismo e o comunismo. Tem esse sentido a declaração do escritor Antônio Callado ao repórter da revista Realidade (PEREIRA, 1967): “Politicamente, Rosa é um antitotalitário”.

A experiência de JGR em Hamburgo, vivendo de perto as atrocidades do nazismo, imprimiu no escritor memórias de momentos de horror e, via de consequência, repúdio ao regime alemão. No “Diário de Guerra em Hamburgo”, Rosa registrou passagens de tensão e angústia:

15-III-941 (sábado) – De ontem para hoje não houve alarme. Pude dormir e recuperar os nervos. Até às 12:30, dormi, vestido, no sofá, esperando as sirenes [...]

22-X-941 – [...] judias chorando no Consulado, por terem recebido a ordem de evacuação de Hamburgo, para o dia 24. Horrível. (ROSA, “Diário em Hamburgo”).

Este é o contexto do depoimento que, mais de duas décadas depois, Rosa daria ao poeta Haroldo de Campos ao expressar seu repúdio aos regimes autoritários. Rosa se encontrou com o poeta concretista no 34º Congresso Internacional do Pen Club, em Nova York, em junho de 1966. É de se notar que Campos, igualmente, comenta a imagem de “conservador” que se atribuía a JGR:

Ele [Rosa] começou a dizer uma coisa que me espantou muito, porque as pessoas diziam que o Rosa era conservador, um embaixador do Itamaraty... Ele começou a me falar do fascismo: – “Você não sabe, mas o fascismo é o Demo. Porque eu sei, eu estive lá, e eu sei que é o Demo. Eu tive que lidar com alemães para proteger refugiados judeus... e não dou mais detalhes”. (apud COSTA, 2006, p. 49).

A mesma aversão ao autoritarismo reflete-se no apoio de JGR ao golpe militar de 1964. Essa afirmação soa contraditória, mas o apoio à instauração de uma ditadura militar no Brasil foi a alternativa encontrada pela classe média e pela elite intelectual diante do receio da instauração do comunismo no Brasil. Como vimos acima, um dos políticos admirados por JGR e amigo próximo do embaixador Mário Calábria, Carlos Lacerda, era o porta-voz desse temor. O sistema político em vigor em Cuba e na China era um “espírito totalitário, que em toda parte se infiltra, domina, empolga absorve, envenena, corrói para, finalmente, destruir, nas reservas morais de cada povo, as suas últimas resistências cívicas” (LACERDA apud CHALOUB, 2018, p. 399).

De acordo com Chaloub (2018, p. 399), nesse contexto do alerta de Lacerda, “se

o ideário comunista era uma doença, que tinha inclusive enorme potencial para se alastrar, nada mais natural que a demanda imediata de uma ação médica, que curasse imediatamente esse estado anômalo”. Essa “ação médica” teria sido a ruptura democrática, alçando os militares ao poder e legitimando a concentração de poderes no Executivo. “A retórica organicista, típica do conservadorismo (Mannheim, 1959), se destacava em uma visão de mundo que tinha traços conservadores – como o recurso à ideia de uma civilização cristã”, complementou Chaloub (2018, p. 400).

A flexibilidade de JGR no posicionamento político sobre a ditadura militar reflete-se, entretanto, no socorro ao escritor Franklin de Oliveira (1916-2000), membro do Partido Comunista, que teve os direitos políticos cassados pela ditadura militar, e foi obrigado a se esconder da polícia do regime em 1964. Apesar do repúdio ao comunismo, Rosa e sua esposa, Aracy de Carvalho (1908-2011), se ofereceram para acolher o amigo em casa. Oliveira relatou o episódio à pesquisadora Elizabeth Hazin, que o entrevistou em 1985. Segundo o escritor, Rosa lhe ofereceu ajuda para deixar o país, e para levá-lo ao Paraguai. O fato também foi reportado pelo jornalista e pesquisador da vida de Aracy, René Daniel Decol, que igualmente colheu o depoimento de Franklin:

Em 1964, quando veio o golpe militar, o casal quis abrigar ali Franklin de Oliveira, jornalista e crítico literário que se tornara amigo e estava sendo procurado pelos golpistas. Franklin recusou, pois poderia comprometer o escritor. Só quando viu que não o demoveria de sua decisão foi que Rosa concordou em encaminhá-lo a uma embaixada. Segundo o crítico, Rosa praticava aquilo que os alemães chamam de amizade combatente: atuava a favor do amigo, sem esperar que este lhe pedisse ajuda. E fazia tudo a seu jeito, discretamente, mineiramente. (DECOL, 2007).

Acreditamos que, quando Guimarães Rosa afirma a Haroldo de Campos que “o fascismo é o Demo” e ao oferecer ajuda ao amigo comunista para protegê-lo da polícia da ditadura militar brasileira – embora tenha apoiado o golpe militar –, o escritor está agindo impulsionado pelo juízo ético e pelo senso de justiça. Não podemos desconsiderar o perfil humanista do escritor ao justificar ao crítico Günther Lorenz o socorro aos judeus: “Eu, o homem do sertão, não posso presenciar injustiças” (ROSA, 1965, p. 334).

Guimarães Rosa aproxima-se do conservadorismo seja pela ancestralidade fundada no latifúndio mineiro, seja pelas relações de poder que cultivou como diplomata e escritor célebre, como João Neves da Fontoura, Magalhães Pinto e os generais da ditadura militar. Sempre foi um servidor do Estado, desde quando atuou na juventude como médico concursado do 9º Batalhão Militar, em Barbacena (MG), e a partir de quando ingressou na carreira diplomática. Dessa forma, sempre se inseriu na realidade do Estado-Maior administrativo, que representa externamente a organização de dominação política, que se reflete no conservadorismo. “Profundamente ambíguo e demoníaco, o poder político é, para o Conservadorismo, o cimento da sociedade que, seja qual for a sua estrutura, sem ele, cairia na anarquia”, definem Bobbio, Matteucci, Pasquino (1998, p. 245).

Simultaneamente, identificamos o senso de justiça do escritor com os ideais

progressistas que se construíram no decorrer do século XIX, que valorizam o ser humano, e ampliam o poder de decisão política do Estado aos indivíduos. A aproximação de Guimarães Rosa do conservadorismo político, mas com inflexões progressistas, dialoga com a percepção dos pensadores italianos de que a dicotomia conservadorismo-progressismo estaria em crise porque ambas as teorias seriam confluentes, identificando-se com o modelo de organização da sociedade contemporânea: “A ciência foi se impondo cada vez mais, por si mesma, provocando a crise dos valores políticos do conservadorismo e do progressismo, e a convergência de ambos no terreno comum do desenvolvimento econômico-social” (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1998, p. 246).

## **POLÍTICA NA ACADEMIA**

No intrincado conjunto de relações de Guimarães Rosa, vale acrescentar um breve registro exploratório da política praticada na Academia Brasileira de Letras (ABL). Aspirar a uma cadeira na instituição ou disputar uma eleição para a academia implicava cumprir ritos, traçar estratégias e possuir uma eficiente rede de contatos, em processo similar ao da política profissional. Daremos destaque a seguir para duas das três disputas empreendidas pelo mineiro na Academia, as de 1958 e 1963. Na primeira candidatura, em 1956, ele retirou a inscrição antes mesmo de iniciar as visitas de cortesia. Examinaremos a ação política do escritor entre a eleição de 1963 e a posse em 1967.

Qualquer aspirante à ABL deve, em primeiro lugar, fazer a política da Academia. Assim também foi com Guimarães Rosa. Por volta dos anos de 1950 e 1960, dois grupos dominavam o ambiente político da ABL. De um lado, a ala liderada por Austregésilo de Athayde (1898-1993), de outro, o grupo de João Neves da Fontoura. Nos registros dos diários do acadêmico Josué Montello (1917-2006) fica claro que, na eleição de 1958, Rosa era visto como o candidato de Neves da Fontoura, enquanto Afonso Arinos de Melo Franco era o candidato de Athayde.

Sabemos pelas muitas cartas trocadas entre Rosa e Montello, e pelos registros no diário deste, das visitas que Rosa fez aos acadêmicos em busca de apoio à sua candidatura. Nessa carta de 1958, Rosa pede conselhos e “alma” ao amigo Montello: “Ai meu Deus! chegou o dia, Josué, candidato-me. Triste, sinceramente, pesaroso, pela perda do nosso saudoso e grande José Lins, muito [...]. A primeira coisa que estou fazendo é escrever a você. Josué, mande-me palavras, conselhos, mande-me alma” (MONTELLO, 1998, p. 509).

A política das visitas, contudo, não foi suficiente, uma vez que Arinos derrotou Rosa por 27 votos a 10, no dia 23 de janeiro de 1958, tornando-se o quinto ocupante da Cadeira 25. Rosa, por sua vez, declarou em carta ao amigo Paulo Dantas, de 3 de fevereiro de 1958, que não estava aborrecido com a derrota: “O resultado, Você viu, foi o que foi: deu em água de barreira. Do ‘estouro’, salvei dez garrotes – isto é, os 10 votos bons, que deram para salvar a face. Não me aborreci, nada (você viu e sabia qual era o meu anterior estado de espírito). Sinto é uma caudalosa alegria, uma viva batida de libertação” (ROSA in DANTAS, 1975, p. 84).

Em 1963, ao vencer a eleição, Rosa escolheria justamente Arinos para fazer o discurso de recepção e apresentá-lo formalmente à academia. Ele comentou o fato em carta a Barbosa: “O acadêmico que me vai receber é o Afonso Arinos. (Escolhi-o.) Você não acha mineiramente uma bonita lembrança?” (ROSA, 1963, p. 2). Em todas as disputas para a ABL, sempre foi desejo de JGR ser candidato único. Conforme registro de jornais da época, o diplomata “não desejava disputar a vaga, e sim ser apresentado como candidato de todos os partidos, sem luta” (*Última Hora*, 27 de março de 1956, p. 3). Em 1963, Rosa imaginava mesmo que seria o único a disputar o pleito, tal era o consenso político em torno de seu nome após a derrota inesperada na eleição de 1958. Mas haveria outro candidato, o potiguar José Bezerra Gomes (1911-1982), que se inscreveu na última hora. Rosa obteve 34 dos 36 votos válidos, sendo dois em branco. O escritor potiguar não foi votado.

Em um registro que Aracy conservou consigo, que consta de seu arquivo pessoal no IEB/USP, ficou assinalado em cores (verde, vermelho e azul) o modo de votação de cada um dos acadêmicos. Verde para os que foram até a ABL votar; azul para os que não compareceram, mas enviaram os votos por outros meios; e vermelho para os que entregaram o voto diretamente a JGR. Os acadêmicos que depositaram seus votos nas mãos de Rosa foram: Candido Motta Filho (1897-1977), Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963), Cassiano Ricardo (1895-1974), Menotti Del Picchia (1892-1988), Osvaldo Orico (1900-1981), Rodrigo Octavio Filho (1892-1969) e Vianna Moog (1906-1988). O voto do embaixador Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963) foi especialmente simbólico porque, aos 91 anos, era o último fundador vivo da ABL.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação buscou avançar na coleta de dados e na amostragem dos laços estreitos de João Guimarães Rosa com a política, reunindo evidências de que o escritor era descendente de uma família fundada no latifúndio mineiro, politicamente conservadora. Ele foi educado em internatos dedicados à educação dos rapazes pertencentes à elite agrária do Estado, em geral, filhos de fazendeiros e de profissionais liberais, como o Colégio Santo Antônio, em São João Del Rei (MG), e o Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte (MG).

Em síntese, os tópicos aqui trabalhados tentaram mostrar as muitas relações de Guimarães Rosa com personalidades e o ambiente político de sua época. Há espaço, ainda, para aprofundar a pesquisa no campo da proximidade da família Guimarães com o Partido Republicano Mineiro; no empenho do escritor na campanha presidencial do general Eurico Gaspar Dutra, em 1945; no elogioso prefácio que escreveu para o livro *Simple passaporte*, do deputado federal e ex-prefeito de Sete Lagoas José Antônio de Vasconcelos Costa (1916-2008); no apoio ao golpe militar de 1964; no fervor e empenho político para eleger-se à Academia; nos laços estreitos com JK, que o promoveram a embaixador em 1958, sem que ele nunca tivesse chefiado uma embaixada; nas relações internas no Itamaraty, que o levaram por duas vezes à chefia de gabinete do ministro das Relações Exteriores, João Neves da Fontoura;

no ofício do mesmo Itamaraty o indicando para a láurea de Comendador de Mérito Militar, entre outros fatos.

Nossa pesquisa confirma, portanto, a hipótese lançada por Willi Bolle sobre o posicionamento do escritor como “politicamente reacionário”, e as aferições de Rosenfield e Haroldo de Campos sobre a imagem de “conservador” a ele comumente imputada. Mas contemporiza esse posicionamento com o juízo ético e o senso de justiça do autor, que o identificam com ideais progressistas.

Nossa aferição aproxima Guimarães Rosa do conservadorismo político, mas não do reacionarismo. JGR é o conservador que resiste a mudanças no *status quo* social. “Tal qual os homens de disposição conservadora, o conservadorismo político também transportará para a esfera da governança esse gosto pelo próximo, pelo suficiente, pelo conveniente – recusando a ‘felicidade utópica’ que é típica da atitude revolucionária” (COUTINHO, 2014, p. 24). Mas não se identifica com o reacionário, espécie de “caricatura habitual” do conservador (QUINTON apud COUTINHO, 2014, p. 24), que flerta com o retrocesso, e aspira à volta do passado.

## SOBRE OS AUTORES

**GUSTAVO DE CASTRO** é jornalista, doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), coordenador dos grupos Biocom – Biografia, poesia e comunicação e Siruiz – Comunicação e Produção Literária (UnB/CNPq) e pesquisador do Museu Casa Guimarães Rosa (Cordisburgo/MG).

[gustavocastroesilva@gmail.com](mailto:gustavocastroesilva@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7126-6947>

**ANDREA JUBÉ** é jornalista, doutoranda na linha Imagem, Estética e Cultura Contemporânea na Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB).

[andreajubevianna@gmail.com](mailto:andreajubevianna@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-0987-2502>

## REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, Antônio Fernando de. *Paragens de Rosa: uma trajetória singular*. Belo Horizonte: Edições do Autor, 2020.
- BARBOSA, P. M. (1949). [Correspondência]. Destinatário: João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, (s/d) junho. Carta pessoal. Arquivo Público Mineiro.

- BOLLE, Willi. *grandesertão.br* – O romance de formação do Brasil. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola PASQUINO Gianfranco. *Dicionário de política*. Volume I. II. ed. Brasília: Editora UnB, 1998.
- CALÁBRIA, Mário. *Memórias: de Corumbá a Berlim*. São Paulo: Record, 2003.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – João Guimarães Rosa, n. 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez. 2006.
- CHALOUB, Jorge. O liberalismo de Carlos Lacerda. *Dados* – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 61, n. 4, outubro-dezembro de 2018, p. 385-428.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 20 e 21, Instituto Moreira Sales, dez. 2006, p. 10-58.
- COUTINHO, João Pereira. *As ideias conservadoras explicadas a revolucionários e reacionários*. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2014.
- CPDOC/FGV. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Fundação Getúlio Vargas (FGV-CPDOC). Acervo/Arquivo. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>. Acesso em: 11 ago. 2022.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva*: cartas de J. Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DECOL, René Daniel. A segunda vida de Guimarães Rosa. *Le Monde Diplomatique Brasil*, edição 4, 8/11/2007. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-segunda-vida-de-guimaraes-rosa>. Acesso em: 4 jan. 2022.
- FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas: o poder e o sorriso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Perfis Brasileiros).
- GUIMARÃES, Ruth. Nove paulistas julgam um mineiro. [Conversa com Guimarães Rosa]. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 234, 13 de outubro de 1956. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/15951>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- HAZIN, Elizabeth de Andrade Lima. *No nada, o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas)*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991.
- KOIFMAN, Fabio; AFONSO, Rui. Os vistos concedidos no consulado do Brasil em Hamburgo: 1938-1939. In: MILGRAM, Avraham; KOIFMAN, Fabio; FALBEL, Anat (Org.). *Judeus no Brasil: história e historiografia*. Ensaios em homenagem a Nachman Falbel. Rio de Janeiro: Garamond, 2021, p. 124-156.
- MONTELLO, Josué. *Diário completo*. V. I. Diário da Manhã, Diário da Tarde, Diário do Entardecer. Edição organizada pelo autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PANTOJA, Silvia. José Francisco Bias Fortes. Verbete. CPDOC/FGV. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-francisco-bias-fortes>. Acesso em: 11 ago. 2022.
- PARTIDO Republicano Mineiro da floresta. *Minas Geraes*. Órgão oficial do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte, 26 e 27/12/1929, p. 15. Acervo da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.
- PEREIRA, Otoniel Santos. Guimarães Rosa segundo terceiros. *Realidade*, julho de 1967, p. 58-63. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/213659/2269>. Acesso em: 11 ago. 2022.
- PETIT, Pere; CUÉLLAR, Jaime. O golpe de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar no Pará: apoios e resistências. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, jan./jun. 2012, p. 169-189. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862012000100011>.
- PROENÇA, Ivan Cavalcante. [Entrevista concedida ao autor para esta pesquisa em sua residência]. Rio de Janeiro, 8 jul. 2018.
- RONCARI, Luiz. *Lutas e auroras: os avessos do Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018. Livro eletrônico.
- ROSA, João Guimarães. *24 cartas de João Guimarães Rosa a Antonio Azeredo da Silveira*. Organização: Flávio

- Azeredo da Silveira. S. L.: Éditions FAds, s. d. Disponível em: [www.editionsfads.ch/pdf/layout\\_24\\_cartas.pdf](http://www.editionsfads.ch/pdf/layout_24_cartas.pdf). Acesso em: 10 jan. 2022.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ROSA, João Guimarães. [Correspondência]. Destinatário: Pedro Barbosa. Hamburgo, 20 de maio de 1939. Carta pessoal. Arquivo Público Mineiro.
- ROSA, João Guimarães. Eu já nasci com um cadeado na boca. [Carta a Álvaro Lins]. Paris, 19 de fevereiro de 1950. In: AUGUSTO, Sérgio. Um peso pesado da crítica literária. *Folha de S. Paulo*, caderno Mais!, 4 jun. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/mais/11.html>. Acesso em: 30 jul. 2022.
- ROSA, João Guimarães. [Correspondência]. Destinatário: Pedro Barbosa. Paris, 20 de outubro de 1950. Carta pessoal. Arquivo Público Mineiro.
- ROSA, João Guimarães. [Correspondência]. Destinatário: Pedro Barbosa. Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1963. Carta pessoal. Arquivo Público Mineiro.
- ROSA, João Guimarães. [Correspondência]. Destinatário: Pedro Barbosa. Rio de Janeiro, 4 de abril de 1964. Carta pessoal. Arquivo Público Mineiro.
- ROSA, João Guimarães. [Correspondência]. Destinatário: Mário Calábria. Rio de Janeiro, 11 de abril de 1964. Carta pessoal. Acervo João Guimarães Rosa. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência JGR-CP-02,32.
- ROSA, João Guimarães. (1965). [Entrevista concedida a] Günter Lorenz. In: LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*: panorama de uma literatura do futuro. Trad. de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: EPU, 1973, p. 315-355.
- ROSA, João Guimarães. *Diário em Hamburgo*. Fotocópia no Acervo Henriqueta Lisboa do Acervo de Escritores Mineiros, Belo Horizonte.
- ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai. 4. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ROSA, Vilma Guimarães. [Entrevista concedida ao autor para esta pesquisa em sua residência]. Rio de Janeiro, 7 jul. 2018.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Desenveredando Rosa*: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- SILVA, Alberto da Costa e. [Entrevista concedida ao autor para esta pesquisa em sua residência]. Rio de Janeiro, 8 jul. 2018.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil*: teoria, política, história e ficção em *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- ÚLTIMA Hora. Rio de Janeiro, 27 de março de 1956.

# O silêncio sinfônico da floresta. Geofonia, biofonia e antropofonia em *A selva*, de Ferreira de Castro

[ *The symphonic silence of the forest. Geophony, biophony and anthropophony in Ferreira de Castro's A selva*

Luca Bacchini<sup>1</sup>

**RESUMO** • *A selva* (1930), de Ferreira de Castro, é um romance baseado num conhecimento profundo da floresta, que, no plano narrativo, se traduz numa aposta sem precedentes na atividade de escuta. A partir de algumas sugestões desenvolvidas no âmbito dos *Sound studies*, o presente ensaio busca elaborar uma reflexão sobre a paisagem sonora em *A selva*, destacando a interação entre sons de origem biológica (biofonia e antropofonia) e não biológica (geofonia), na convicção de que, para compreender a floresta, é necessário antes de tudo saber ouvir e interpretar seus sons e seus silêncios. • **PALAVRAS-CHAVE** • Ferreira de Castro; Amazônia; paisagem sonora. •

**ABSTRACT** • *A selva* (1930), by Ferreira de Castro, is a novel based on a deep knowledge of the forest that, on the narrative level, translates into an unprecedented bet on the activity of listening. Drawing upon suggestions developed within the scope of *Sound studies*, this essay reflects on the soundscape in *A selva*, highlighting the interaction between sounds of biological origin (biophony and anthropophony) and non-biological (geophony), in the conviction that to understand the forest, it is necessary first of all to know how to listen and interpret its sounds and silences. • **KEYWORDS** • Ferreira de Castro; Amazon; soundscape.

Recebido em 11 de fevereiro de 2023

Aprovado em 8 de março de 2023

BACCHINI, Luca. O silêncio sinfônico da floresta. Geofonia, biofonia e antropofonia em *A selva*, de Ferreira de Castro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 99-113, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p99-113>

<sup>1</sup> Sapienza Università di Roma (Roma, Itália).

*Eu pretendia fugir à regra.*  
(Ferreira de Castro, *A selva*, 2018a).

Publicado em 1930, na cidade de Porto, o romance *A selva*, de Ferreira de Castro, foi um dos maiores sucessos editoriais da sua época. Imediatamente consagrado em Portugal e no Brasil, em poucos anos foi traduzido para 14 idiomas (inclusive para o japonês e o sueco), tornando-se um verdadeiro *best-seller* internacional. Calcula-se que em 1958 já estava à venda em 21 países e era apreciado por milhões de leitores. Segundo José Hermano Saraiva, *A selva* “é talvez o romance de um escritor português do século XX que mais extraordinária repercussão obteve em todo o mundo” (SARAIVA, 2006). Por sua vez, Luciana Stegagno Picchio não hesita em considerar o livro “um clássico da literatura portuguesa, uma daquelas obras que, como se diz hoje com fórmula vagamente eclesiástica, entra no cânone da literatura portuguesa” (PICCHIO, 2018).

Mas *A selva* é, sobretudo, uma obra transnacional de um autor que não se identifica com um único país e que, como sugere Jorge Amado, também o Brasil pode reivindicar plenamente como parte de seu patrimônio literário regional e nacional:

Para nós, brasileiros, Ferreira de Castro é um paraense dos melhores, não o consideramos estrangeiro, sequer português. Pelo menos o Ferreira de Castro de *A selva*, romance brasileiro, marco de grandeza da nossa literatura. Nada de maior se escreveu, na nossa língua ou em qualquer outra, sobre a Amazônia e a tragédia do homem amazônico. (AMADO, 1998, p. 129).

Ao longo das décadas, são muitos os intelectuais e os escritores que expressaram elogios e admiração para *A selva* e para o talento de seu autor como, por exemplo, Blaise Cendrars, Agustina Bessa-Luís, Albert Camus, Richard Bermann, Jaime Brasil (BRASIL, 1961; NEVES, 1976; ALVES, 2012; SAMUEL, 2017). Dessa lista faz parte também Stefan Zweig (2006), que, em seu célebre *Brasil, um país do futuro*, de 1942, deixou um comentário que vale a pena ser destacado. Nas páginas dedicadas à economia da borracha e ao “terrível sistema de exploração” presente na região amazônica, o escritor vienense ressaltava com fervor as cruéis condições de vida dos seringueiros e apontava *A selva* como uma leitura obrigatória: “Quem quiser

entender todos os pormenores do horror daquela época deve ler o admirável romance de Ferreira de Castro, que narra esse período vergonhoso com grandioso realismo” (ZWEIG, 2006, p. 110).

Realismo e engajamento são, de fato, as características principais d’*A selva* e, em boa parte, os motivos de seu sucesso editorial. Como várias obras sobre a Amazônia, ela foi escrita por uma testemunha direta. No entanto, o que a torna uma obra única no gênero é o tipo de testemunho que ela traz. Ferreira de Castro não foi um viajante, um explorador, um engenheiro ou um cientista que se limitou a atravessar a Amazônia dentro de um período limitado de tempo. Ele foi um emigrante cujo trabalho o obrigou a ter uma convivência intensa e cotidiana com a região durante vários anos.

*A selva* é uma ficção autobiográfica, e, portanto, a análise do romance não pode prescindir das experiências vividas pelo seu autor (ALVES, 2012; AMORIM, 1998; BAZE, 2012; BERNARD, 1992; NAVARRO, 1958). Ferreira de Castro chega ao Brasil em 1910 com 12 anos de idade. Pobre e órfão, começa a ajudar na casa comercial que o tio tinha fundado em Belém, mas a estabilidade inicial – financeira e, em parte, afetiva – termina rapidamente. Um dia o tio, que deveria ser seu protetor, o informa aos gritos que não iria mais sustentá-lo. Então, para não morrer de fome, o jovem aceita a proposta de ir para o seringal. Durante os quatro anos passados trabalhando na extração da borracha e, mais tarde, como empregado do armazém, Ferreira de Castro conhece de perto os aspectos mais nefandos e sórdidos do ser humano. Será uma experiência tão marcante que, por muitos anos, depois de ter voltado para Belém, continuará a atormentá-lo em forma de pesadelo, por longo tempo, mas a falta de alfabetização o impedirá de elaborar e de traduzir por meio da escrita essa vivência.

Na ocasião dos 25 anos da primeira edição, Ferreira de Castro escreve um texto de prefácio intitulado “Pequena história de *A selva*” no qual, com minúcia, reconstrói a longa gestação da obra. Eis como ele explica os motivos que o fizeram demorar 15 anos para escrever o romance:

[...] durante muitos anos tive medo de revivê-la literariamente. Medo de reabrir, com a pena, as minhas feridas, como os homens lá avivavam, com pequenos machados, no mistério da grande floresta, as chagas das seringueiras. Um medo frio, que inda hoje sinto, quando amigos e até desconhecidos me incitam a escrever memórias, uma única confissão, uma existência exposta ao sol, que eu próprio julgo seria útil às juventudes que se encontrassem em situações idênticas às que vivi. (CASTRO, 2018b, p. 11)<sup>2</sup>.

A literatura será uma conquista capaz de oferecer a chance de uma libertação, que é pessoal (a do autor do seu passado) e, também, coletiva (dos milhares de seringueiros que, finalmente, veem denunciadas as injustiças das quais são vítimas). Nesse sentido, *A selva* pode ser lida como uma lenta e sofrida introspecção realizada sob o impulso de denunciar um drama social nacional, contrapondo princípios éticos e morais aos abusos de um sistema exploratório.

---

2 Nas citações foram mantidas a grafia e a pontuação originais dos textos indicados.

Nos planos de Ferreira de Castro, a obra desmentiria muitos dos estereótipos e convenções ligados à literatura sobre a Amazônia. *A selva* seria “um livro monótono porventura”, mas “honesto”, no qual “o próprio cenário, em vez de nos impelir para o sonho aventuroso, nos induzisse ao exame” (CASTRO, 2018b, p. 15). Mais do que uma “personagem de fundo”, a floresta seria uma “personagem de primeiro plano” retratada em todo seu fascínio e mistério e sempre através de um forte compromisso com a realidade. Partindo dessas intenções, Ferreira de Castro visava a uma renovação radical das tendências da literatura sobre a Amazônia: “eu pretendia fugir à regra” (CASTRO, 2018b, p. 15).

Trata-se, sem dúvida, de um projeto bastante ambicioso, mas que o romance não irá desatender. No plano narrativo, o conhecimento aprofundado da floresta se traduz numa aposta sem precedentes na atividade de escuta. Como na “*selva oscura*” do *Inferno* de Dante e, também, na Amazônia e em seu inferno verde de densas matas e de falta de luz, a capacidade de detectar os sons é um elemento crucial para a orientação e para a sobrevivência. Talvez, não por acaso, uma das primeiras contribuições sobre a análise da paisagem sonora na literatura seja *A buon cantor, buon citarista*, de Guglielmo Bilancioni (1932), um estudo focado na *Divina Comédia* e escrito por um otologista, isto é, um médico especializado nos distúrbios do ouvido. Ao enfrentar outra selva, 90 anos mais tarde, este estudo pretende propor um modelo de escuta literária baseado na recuperação de algumas ferramentas teóricas e metodológicas desenvolvidas no âmbito dos *Sound studies* (GANN, 2011; GAUTIER, 2015; KRAUSE, 2012; 2015; SCHAFER, 1985). De fato, os textos sobre a Amazônia e, especialmente, *A selva* oferecem um arquivo sonoro mudo que precisa ser escutado, não apenas lido: um arquivo de peculiar valor literário, que guarda a memória de sonoridades extintas, no qual é possível resgatar preciosas oportunidades de aprendizagem ecológica.

Com efeito, a afirmação da primazia da escuta defendida pelo economista Jacques Attali como instrumento cognitivo se torna hoje, na era do Antropoceno, um dos recursos mais eficazes para lidar com a catástrofe ambiental. Se é somente “escutando os sons e os barulhos” que “será possível compreender melhor para onde anda a loucura dos homens e quais esperanças são ainda possíveis” (ATTALI, 1986, p. 11 – tradução minha), é apenas escutando “os sons e os barulhos” do passado e do presente da floresta amazônica que será possível compreender o futuro dela e, em parte, também o do planeta.

Desde as páginas iniciais de *A selva*, uma paisagem sonora extremamente rica e variada começa a forjar a visualização das cenas retratadas. De fato, cada paisagem sonora, como explica Bernie Krause, é sempre o resultado da combinação entre geofonia, biofonia e antropofonia. A geofonia abrange o conjunto dos sons de origem não biológica – por exemplo, o vento, a chuva, a água de um rio. Esses sons primordiais sempre se misturam aos produzidos por seres vivos. O canto de um sabiá, o rugido de uma onça, o zunir dos mosquitos e as outras emissões sonoras de origem animal levam o nome de biofonia. Nesse sentido, de forma surpreendente, até em um lugar remoto como a Amazônia, não falta a antropofonia, isto é, uma ampla gama de sons e ruídos que atestam direta ou indiretamente a presença do homem (KRAUSE, 2012, p. 157).

A primeira parte do romance relata a saída de Belém e a viagem até o seringal

Paraíso, de Juca Tristão. Alberto, o protagonista, é um jovem português de 26 anos, estudante de Direito que se exilara de Portugal por suas ideias monárquicas e por ter participado da Revolta de Monsanto, de 1919. No Brasil, ele reviverá pontualmente as várias fases da dramática experiência do autor: a perda do apoio do tio, a falta repentina de recursos, a decisão de trabalhar na extração da borracha e a longa viagem de barco em direção à floresta.

Durante os 15 dias de navegação, o cotidiano é marcado pela antropofonia, principalmente por “indicadores sonoros”: apitos, toques de campainhas, silvos e tiros. Como explica Murray Schafer (1985, p. 193 et seq), são sons facilmente reconhecíveis, que, se utilizados segundo um sistema mais ou menos complexo de combinações e repetições, passam a formar um código de comunicação específico. A bordo do Justo Chermont (esse é o nome do barco, o mesmo no qual viajou Ferreira de Castro), os indicadores sonoros pautam o ritmo da vida dos passageiros e da tripulação em contraste com o ambiente acústico natural. Informam quando está na hora de zarpar: “Lá de cima, de um dos canos do barco, desceram dois apitos, seguidos logo por uma campainha ambulante que dava a visitas e intrusos o sinal de partida” (CASTRO, 2018a, p. 42). Anunciam a chegada: “Antes mesmo de o navio quebrar o silêncio da tarde dominical com os apitos da convenção, já no cimo da ribanceira se aglomeravam vultos humanos, cada vez mais numerosos” (CASTRO, 2018a, p. 76). Servem como sinal de despedida: “A sereia do navio tornou a fazer-se ouvir – três silvos de despedida que abafaram o choro de uma criança, vindo de algures, incomodamente” (CASTRO, 2018a, p. 43). Comunicam que as operações de descarga serão feitas sem atracar: “Prancha cá, prancha lá, em obediência ao destino de mercadorias e passageiros ou ainda por chamada, feita com três tiros de rifle, de qualquer seringal não incluído na rota, o navio, cada vez mais leve, apitou um dia para Humaitá” (CASTRO, 2018a, p. 75).

Se, aos olhos de um observador externo, a presença de um barco a vapor nas regiões remotas e impenetráveis da Amazônia poderia ser interpretada como a afirmação incontestável da superioridade do homem civilizado e da modernidade contra uma dimensão selvagem e de atraso, no caso do Justo Chermont a mesma imagem representa o reflexo de uma sociedade avançada que, no entanto, guarda ainda traços de barbaridade em suas hierarquias sociais e dinâmicas de poder. À medida que o barco se embrenha no labirinto líquido da floresta, a rígida alternância dos indicadores sonoros não simboliza mais a imposição de um princípio de ordem e racionalidade contra o caos da natureza pura e indômita, mas ressoa como uma espécie de *ouverture* à tragédia que muitos passageiros vão viver dali a pouco.

Com efeito, a desumanização dos futuros seringueiros começa logo depois do embarque em Belém, como se o Justo Chermont fosse já, de certa forma, uma antecipação flutuante do seringal Paraíso. São homens recrutados nas regiões mais pobres do Nordeste, sobretudo do Ceará, os quais foram levados, por profunda miséria e desespero, a acreditar em grandiosos sonhos de riqueza por meio da extração da borracha. Viajam amontoados na terceira classe como animais em cativeiro – “o rebanho encarcerado”, (CASTRO, 2018a, p. 68) –, prontos para ser repartidos entre os seringais do Rio Madeira. Compartilham o pouco espaço disponível com as caixas de mercadorias – porque eles também são

considerados mercadorias –, esperando apenas que a liturgia de apitos, silvos, campainhas e tiros dê início às operações de descarga.

Alberto foi inserido no “rebanho”, mas não se sente parte dele. Reivindica teimosamente a sua diferença sem entender que, naquele contexto, o lugar de nascimento não faz nenhuma diferença – “A bordo do ‘Justo Chermont’ só Alberto marcava a existência da nacionalidade” (CASTRO, 2018a, p. 74). Se a origem portuguesa, a cor da pele, os vestidos, a educação, a eloquência e a formação o levam a exigir a primeira classe como um direito inalienável, a falta de dinheiro o condena impiedosamente ao lado dos nordestinos. O toque da campainha que a cada dia anuncia o almoço da primeira classe acentua ainda mais a sua crise identitária:

Há muito tempo já que ouvia tocar, lá em cima, na primeira classe, a campainha anunciando o almoço. Deviam mesmo ter acabado de comer, pois da amura superior chegavam até ele vozes que dialogavam nessa indolência de quem põe, com um charuto, epílogo ao repasto e vai fazendo aprazivelmente a digestão. Balbino tardava; ter-se-ia esquecido, não viria, talvez. Sobretudo, a ideia de olvido humilhava Alberto. (CASTRO, 2018a, p. 51).

Balbino é o recrutador de mão de obra do seringal. A sua indiferença, que em breve se transformará em desprezo e, mais tarde, em perseguição e crueldade, personifica a implacável cultura escravocrata do seringal. De resto, a paisagem sonora é dominada pelo silêncio. Há o silêncio de Alberto, que, durante os 15 dias de navegação, limita no máximo a interação com os seus companheiros de viagem, como se a conversa pudesse contagiá-lo e corrompê-lo. Por isso, como um interlocutor mudo e passivo, ficará deslocado e dividido entre os papos indolentes da primeira classe e o eco da fala impura dos nordestinos que projeta o sertão no meio da selva: “no cérebro de Alberto cruzaram-se palavras desconexas, frases soltas – ‘Si, siô, eu já fui’; ‘É pró Humaitá, onde tá o doutô Baccelá’; ‘Ó Mundica, num mexa aí’” (CASTRO, 2018a, p. 42).

Virando o ouvido fora do barco, há o silêncio da floresta, que, já desde as primeiras horas de navegação, começa a se impor com autoridade. Na literatura sobre a Amazônia, a alternância entre a harmonia edênica do dia e os barulhos infernais da noite é um dos traços definidores da paisagem sonora. Em *O missionário* (1891), por exemplo, Inglês de Sousa (2001, p. 151) conta que, enquanto tinha luz, padre Antônio ficava em êxtase ao ouvir o “conjunto inimitável de harmonias divinas”. Mas, depois do pôr do sol, o religioso era levado à loucura pelo canto lancinante dos mosquitos: “cantavam, e aquele zinzim contínuo e monótono bulia-lhe com os nervos, perturbava-lhe a calma do espírito, apertando-lhe o coração num desespero infantil” (SOUSA, 2001, p. 202). A contraposição sonora entre a paisagem diurna e a noturna encontra-se também em *À margem da história* (1909), de Euclides da Cunha: “Nos meios-dias silenciosos – porque as noites são fantasticamente ruidosas –, quem segue pela mata, vai com a vista embotada no verde-negro das folhas” (CUNHA, 1995, p. 250). Pouco mais tarde ela é proposta por Alberto Rangel no conto “O Tapará”, de *Inferno verde* (1914): “À hora do meio dia ensoalhado, a floresta é pavorosamente muda; à noite ela é wagnerianamente agitada de todas as vozes” (RANGEL, 1914, p. 32).

No que diz respeito a essa tendência, em *A selva*, a paisagem sonora da floresta é

mais homogênea e regular. Nas lembranças de Alberto, o silêncio é o aspecto mais marcante dos dias e noites passados no seringal em companhia de Firmino, o “cabra escovado” (CASTRO, 2018a, p. 83) que lhe ensinara a extrair a borracha. É um silêncio constante e abrangente que, de modo implacável, assim como a vegetação, envolve, contorna, encobre, sufoca e, metaforicamente, enterra, todas as presenças externas à floresta: “Via Firmino em Todos-os-Santos, na vida de muitos meses em comum, ambos sepultados na selva hianti, na clareira que diminuía dia a dia, sob um silêncio aterrador” (CASTRO, 2018a, p. 249).

As principais reflexões teóricas no campo dos estudos de sonoridades recusam uma definição unívoca do silêncio, ressaltando o seu caráter ambivalente e contraditório: por um lado, o silêncio remete à ideia de paz e plenitude; por outro, traz a ideia de “sinistras ressonâncias” (GAUTIER, 2015, p. 183 – tradução minha). Na prosa realista de Ferreira de Castro, o silêncio da selva não é nem infernal, nem edênico, mas uma espécie de síntese acústica do encontro do bem com o mal, da vida com a morte. O silêncio é misterioso, obscuro, enigmático: monótono, mas potencialmente mutável; estático e, todavia, inquieto; tedioso e, ao mesmo tempo, promissor de metamorfoses imprevisíveis. Nunca ganha uma conotação definitiva, mas a sua essência, tão ambígua e indecifrável, é pontualmente reiterada através de metáforas de rara beleza literária e de anadiploses (repetição da última palavra de uma frase no início da seguinte: “[...] o silêncio. Um silêncio [...]”). Ambas as figuras retóricas estão presentes, por exemplo, na descrição do espetáculo que a floresta proporciona a Alberto e Firmino numa linda noite de luar: “[...] quando a proa avançava para obstáculo, a selva rasgava-se de novo, a ilusão repetia-se, o mundo fabuloso continuava. E silêncio. Um silêncio de boca enorme que se abria para soltar grito pânico e ficara muda e estarecida para toda a eternidade” (CASTRO, 2018a, p. 119-120).

A floresta é silenciosa, mas não é muda. De modo mais geral, seguindo uma linha interpretativa que tem na célebre 4’33” de John Cage o seu manifesto, podemos pensar que o silêncio não existe (CAGE, 2011; GANN, 2011). Como explica Italo Calvino (2004, p. 1166 – tradução minha), através das palavras do poeta Usnelli, “todo silêncio consiste na rede de rumores miúdos que o envolve”. Assim, o silêncio da floresta descrito por Ferreira de Castro não é determinado pela ausência de sons, mas pelo efeito que um número indefinido de sons produz conjuntamente. Em *A selva* observamos que a densa vegetação, as altas árvores e a quantidade maciça de água fundem e harmonizam todas as emissões sonoras num rumor de fundo constante e uniforme que desperta a atenção de Alberto desde os primeiros minutos passados no seringal: “E por toda a parte o silêncio. Um silêncio sinfônico, feito de milhões de gorjeios longínquos, que se casavam ao murmúrio suavíssimo da folhagem, tão suave que parecia estar a selva em êxtase (CASTRO, 2018a, p. 88).

Naquela tarde a floresta, como se fosse uma grande sala de concerto, oferece a composição silenciosa da natureza, combinando sonoridades de origem não biológica (o vento entre as folhagens) com sonoridades do mundo animal (os gorjeios), numa primorosa mistura de “geofonia” e “biofonia”, para usar as categorias de Bernie Krause (KRAUSE, 2012, p. 39 e 68; KRAUSE, 2015, p. 11-12 – tradução minha).

A partir do pôr do sol, as sonoridades começam a se transformar, mas sem questionar a soberania do silêncio. Os “rumores estranhos e imprecisos” da noite são

apenas um deslocamento da acentuação rítmica – “uma síncope” (CASTRO, 2018a, p. 90) do silêncio do dia – dentro da mesma sinfonia que continua sendo executada. Um pouco mais tarde, nas primeiras luzes da manhã, a paisagem sonora da floresta volta de novo a maravilhar Alberto. Embora a estrutura da orquestra mude radicalmente, a sensação para o ouvinte é a de escutar ainda a sinfonia silenciosa da noite, porém com um arranjo diferente: “Por toda a parte havia uma orquestra invisível, feita de aves trinando melodias diferentes, que se diluíam frequentemente num ritmo tão suave que era quase o silêncio verificado, na véspera, por Alberto, mas agora mais vivo, mais alvoroçante e integrado no esplendor da manhã” (CASTRO, 2018a, p. 96).

Quando acontece um temporal, uma “orquestra infernal” começa a tocar “um concerto cada vez mais alarmante de instrumentos desvairados” (CASTRO, 2018a, p. 158). Na verdade, trata-se unicamente de uma interrupção momentânea, um pequeno intervalo dentro de uma partitura já escrita. Em poucos instantes a selva volta à sua normalidade, como “um monstro que estava ali, pesado, inofensivo, a bramir um sofrimento que não despertava piedade” (CASTRO, 2018a, p. 158).

Às vezes, na silenciosa sinfonia da floresta destaca-se uma ou mais vozes solistas da natureza. Nessas raras eventualidades que podem ocorrer tanto de dia quanto à noite, a sensação de silêncio é garantida pela monotonia e repetição da emissão sonora que, como se fosse um barulho branco, acaba gerando uma imunidade acústica no ouvinte. É o caso, por exemplo, da algazarra do coral de periquitos que acompanham Alberto durante os dias de trabalho no armazém: “Ouviu os passos de Elias, que regressava ao escritório. Depois, os do senhor Guerreiro. E, de novo, o silêncio. Um silêncio só perturbado, lá fora, pela chilreada dos periquitos nas goiabeiras. Mas ela era tão repetida, tão persistente, que por vezes ele a esquecia e tudo voltava a parecer-lhe silencioso” (CASTRO, 2018a, p. 255).

Um fator que merece ser considerado na análise das sonoridades é a tipologia do ouvinte. Quem mora por muito tempo no mesmo lugar desenvolve um conhecimento profundo da sua paisagem sonora e, sobretudo, adquire a capacidade de atribuir o significado correto a cada elemento sonoro, aprendendo a distinguir um ruído insignificante de outro que constitui uma ameaça. Pelo contrário, quando o ouvinte não consegue identificar uma emissão sonora, ele pode formular conclusões erradas ou manifestar reações excessivas e injustificadas.

Para quem vem do Nordeste ou de Portugal, como Alberto, a paisagem sonora da Amazônia é inicialmente indecifrável. Em *O paraíso*, de Rodolfo Teófilo (1899, p. 338 e 344), qualquer ruído da floresta é suficiente para estarrecer os emigrantes nordestinos recém-chegados ao seringal: o canto de um jacarim é confundido com o ataque iminente “de um índio ou [de] um animal do tamanho de um touro”; e o zunir do vento, com o “sibilar da flecha indígena”. Se aqui a incapacidade dos seringueiros mais inexperientes de interpretar a paisagem sonora coincide com as cenas de maior tensão narrativa, em *A selva* a inicial ignorância auditiva do protagonista provoca o riso de Firmino, resultando nos únicos breves parênteses de comicidade que caracterizam o romance. Na primeira vez em que Alberto atravessa a floresta, basta um barulho de folhagem e uma batida de asas para assustá-lo:

Às vezes, era certo, uma imprevista e pânica restolhada de folhas e de asas levava Alberto a parar, agarrando-se instintivamente ao braço do companheiro. – É uma *inambu* – disse Firmino, sorrindo daquele temor. Mais adiante, ruidoso lagarto, correndo subitamente sobre a folhagem morta, de novo o galvanizava. (CASTRO, 2018a, p. 88).

Para o ouvido profano de Alberto qualquer som não identificável preanuncia um perigo. Mas o seu terror é imediatamente acalmado – e ridicularizado – pela explicação de Firmino: “É uma *inambu*”. Em poucos segundos tudo é engolido pelo soberano silêncio da floresta e, implacavelmente, volta a se impor a sensação desgastante de uma eterna espera para algo imprevisível: “Mas o silêncio volvia. E, com ele, uma longa, uma indecifrável expectativa” (CASTRO, 2018a, p. 88).

Poucos dias depois do encontro com o *inambu*, Alberto é de novo surpreendido por um som que não consegue identificar. Embora sua reação seja ainda de pânico, é possível notar uma transformação dos mecanismos de escuta. Pela primeira vez, ele tenta formular uma hipótese interpretativa. Depois de ter ouvido as palavras de Firmino sobre as onças, o medo do desconhecido é substituído pelo medo do monstruoso. A partir daquele momento, na sua imaginação, qualquer som semelhante a um bramido será imediatamente associado à presença do temível felino:

Por fim, o silêncio quebrou-se: um urro longo e repetido, exalado de boca que estava perto, alarmou a solidão e foi-se expandindo por todos os recantos do paul. A terra estremecera, como se fossem de vulcão as goelas que gritavam. Apanhado sem aviso, Alberto saltou na canoa, fazendo-a balançar.

– É uma onça?

Firmino sorria, deleitado:

– Eh, seu moço, que nos mete no fundo! Não é onça, não. É *sapo-boi* que está a desenferujar a garganta...

E descrevendo o bicharoco, foi remando com frenesi, que era já tarde de mais para se andar no igapó. (CASTRO, 2018a, p. 122).

A voz é o instrumento mais eficaz à disposição do homem para contrastar o silêncio e exorcizar a solidão. É o primeiro sinal de vida em resposta à morte que o silêncio simboliza (DOLAR, 2012, p. 540). Em *A selva*, os seringueiros usam a voz antes de tudo para conversar – vorazmente – nos raros momentos de encontros disponíveis. O silêncio e a solidão são companheiros inseparáveis de quem trabalha na extração da borracha: “o seringueiro é, obrigatoriamente, profissionalmente, um solitário”, escreve Euclides da Cunha (1995, p. 278). Nos 15 dias de navegação, Alberto também enfrenta a solidão – não por obrigação, mas por marcar a própria diversidade e superioridade em relação aos outros passageiros da terceira classe. O seu arrogante silêncio, o desprezo com os nordestinos e a procura do isolamento terminam com o desembarque do Justo Charmort. O encontro com a selva modifica rapidamente o seu ponto de vista e seu comportamento: “já não julgava por bem seus assomos de altivez e seu orgulhoso isolamento no convés do navio” (CASTRO, 2018a, p. 148). Uma vez que deixa o barco e põe os pés na terra firme, Alberto constata que todos os seringueiros

são vítimas das mesmas injustiças e que ele, apesar das origens lusitanas e do nível cultural, não constitui uma exceção. Há um imediato instinto de sobrevivência que o leva a se solidarizar com os outros “prisioneiros da selva” (CASTRO, 2018a, p. 145). Na perspectiva de uma vida isolada, a conversa funciona, primeiramente, como um antídoto contra a loucura – não por acaso, o risco de que Firmino possa enlouquecer por não ter mais ninguém com quem conversar será a sua principal preocupação quando ele deixar o seringal para trabalhar no armazém (CASTRO, 2018a, p. 164-165). Mas para Alberto a conversa é também um instrumento para ampliar seus conhecimentos. Graças a Firmino, Agostinho e aos outros seringueiros, ele aprende bastante tanto sobre a Amazônia quanto sobre o sertão do Ceará, que é a região de onde vinha a maioria de seus companheiros. Como numa dupla iniciação, Alberto é apresentado aos segredos da floresta e, sobretudo, à tragédia da seca vivida pelo povo nordestino: “o drama do Ceará, que a todos ultrapassava” (CASTRO, 2018a, p. 146), “o êxodo, mais trágico e numeroso do que o dos antigos hebreus nos domínios da cristandade” (CASTRO, 2018a, p. 147).

É interessante observar que esses diálogos confirmam o caráter peculiar da paisagem sonora amazônica, negando a tradicional contraposição entre voz e silêncio, em que a voz expressa a vida, e o silêncio simboliza a morte. Se por um lado, como temos visto, a mudez barulhenta da selva inclui impulsos vitais e atmosferas fúnebres, por outro, as vozes dos seringueiros, desses “homens sepultados na selva do Amazonas” (CASTRO, 2018a, p. 226), ressoam como vozes transcendentais, dramaticamente à beira entre a vida e o além.

Acabadas as conversas, as palavras de quem fugiu da seca não abandonam Alberto, mas, de maneira descontrolada, voltam a visitá-lo quando, no silêncio e na solidão da floresta, o seu espírito está mais vulnerável. O resultado é um *patchwork* sonoro feito de frases recortadas, timbres ofegantes, lascas de memórias e choros abafados, no qual o drama do povo nordestino encontra, talvez, a forma mais eficaz de ser narrada em toda sua carga inenarrável de dor e sofrimento:

“Era um capanga valente capaz de espantar a Antônio Silvino.” “Naquele ano de seca, eu deitei a boca ao tijuco para ver se ainda chupava umas gotas de água. Depois, não pude mais e bebi urina de cavalo.” “Eu vi o meu tio Alfredo endoidecer de sede e correr, correr atrás de nós, com os braços abertos, que até parecia uma alma penada. Nós vínhamos a fugir do sertão e ele caiu e lá ficou a estrebuchar, enquanto os urubus não deram cabo dele.” (CASTRO, 2018a, p. 146).

Como numa enorme caixa de ressonância vegetal, em *la voragine* da selva ecoa o passado junto com o presente, proporcionando um cruzamento vertiginoso entre o destino individual e a história nacional. É significativo, nesse sentido, que na paisagem sonora do romance, o único som que desafia e vence o silêncio da floresta é a voz de Tiago, um velho negro “alto, escanzelado e capenga” (CASTRO, 2018a, p. 177) que vive isolado numa barraca. “Outrora escravo, agora quase inútil” (CASTRO, 2018a, p. 176), Tiago é uma espécie de relíquia do passado, um fantasma da senzala cuja ambígua relação com Juca Tristão, o dono do seringal, atesta a pujança da cultura patriarcal no Brasil pós-abolição. Nas noites infindáveis de cachaça, sua voz lança

gritos aterrorizantes que não deixam ninguém dormir e que espantam a selva, apavorando até seus animais mais ferozes:

[...] embriagava-se e passava a noite em interminável gritaria. Rememorava todos quantos o haviam chamado Estica nos últimos dias e insultava-os em altos berros, com uma energia e pertinácia que dir-se-iam já impossíveis na sua idade. A selva acolhia com espanto aquela voz e ia-a repercutindo de desvão a desvão, estarecendo a noite. Ninguém podia dormir, pois quando se julgava, por um súbito silêncio, que o ébrio entrara enfim no sono, os gritos voltavam de novo e cada vez mais intempestivamente. Nessas horas negras de tumulto, nem as próprias onças se aproximavam, por mais porcos que houvesse na pocilga. (CASTRO, 2018a, p. 177).

Mas os berros de Tiago não expressam somente uma reação contra o apelido de “Estica”, decorrente da “perna coxa”. Sua voz humana, que produz sons desumanos, está carregada de uma raiva atávica, pessoal e coletiva de quem já foi vítima e testemunho de muitas injustiças e humilhações na época da escravidão e que, portanto, não pode aceitar que elas voltem no tempo presente. E é justamente à luz desse passado que Tiago se revelará um guardião do valor da liberdade contra um sistema baseado no autoritarismo dos padrões e na exploração dos trabalhadores – “Branco não sabe o que é a liberdade como negro velho. Eu é que sei” (CASTRO, 2018a, p. 261). Assim, entende-se por que, quando os cinco seringueiros que tentaram fugir são amarrados e chicotados com o peixe-boi, ele não hesita em executar uma vingança imediata colocando fogo no barracão de Juca Tristão, embora tenha um carinho sincero pelo patrão e um evidente ressentimento contra os seringueiros. “[Juca Tristão] estava a escravizar os seringueiros. Tronco e peixe-boi no lombo, só nas senzalas” (CASTRO, 2018a, p. 261) – essa é a simples explicação que Tiago deu para justificar sua ação.

Sempre pela voz de Tiago, a memória da escravidão é evocada também com tons melancólicos. Às vezes, os seus altos berros são substituídos por antigas melodias. São canções que remetem para um passado longínquo, porém tragicamente atual, e coincidem geograficamente com a África, estabelecendo uma conexão entre os negros e os nordestinos, os escravos nas plantações e os seringueiros na floresta, os navios negreiros e os barcos que de Belém sobem o rio Madeira: “Às vezes Tiago cantava. Eram sempre canções lentas, arrastadas, fatalistas, que enchiam a noite de melancolia, fazendo esquecer a voz pastosa do bêbedo. Canções de escravos, mais toada do que palavras, por ele aprendidas na infância e trazidas para o Brasil no ventre dos negreiros” (CASTRO, 2018a, p. 177).

Além dessas canções, a música está presente também em todos os eventos comunitários do seringal. A descrição do momento da dança durante as festas é recorrente em vários textos da literatura amazônica segundo um esquema bastante consolidado. Há quase sempre um ou dois músicos improvisados, muitos homens, pouquíssimas mulheres, bastante cachaça, um calor insuportável, um soalho que range e uma iluminação precária. São cenas desoladoras nas quais a música, independentemente do repertório, não traz alegria, mas concede apenas uma evasão efêmera à rotina alienadora do seringal.

Já em *O paroara*, é possível registrar um contraste estridente entre a euforia do ritmo sincopado do baião e o esgotamento físico e mental dos participantes da festa: “Esse mesmo *baião*, que na terra natal vibrado por uma viola os electrificava, aqui, auxiliado pelo álcool pouco arrebatava-os. Têm o corpo enfermo e a alma cheia de apreensões” (TEÓFILO, 1899, p. 372). Apesar da mudança de gênero musical e de instrumentos, a sequência da dança repete-se quase inalterada em “Maíbi” de Rangel: “A gaita começava a soar os soluços bemóis de uma valsa ronqueira. E então, aqueles homens, no meio dos quais havia apenas duas mulheres, se agarraram aos pares, desabalando-se a dançar sobre o soalho flácido e ondulado das paxiúbas” (RANGEL, 1914, p. 205).

Em *A selva*, um clima semelhante de falsa alegria acompanha as polcas que Pedro Surubi executa no acordeão durante o pagode do domingo:

Começou outra polca.

– Então, minha gente? – E Lourenço deu o exemplo, indo bailar com a negra Vitória. Os homens precipitaram-se e, quando lhes faltaram mulheres, ligaram-se entre eles, para o rodopio voluptuoso. Eram vultos de lanterna-mágica na luz vaga e oscilante do farol – formas indecisas que se movimentavam na sombra, tendo de nítido apenas as cabeças com seus lábios húmidos de luxúria. (CASTRO, 2018a, p. 138).

Entretanto, essa cena possui maior complexidade se comparada aos outros exemplos citados. Atrás da cortina habitual de tristeza e desolação que caracteriza as festas nos seringais, aqui se percebe a ameaça de uma pulsão sexual reprimida que é pronta a explodir de maneira descontrolada e violenta de um momento para outro. Como feras famintas em busca de presas, os seringueiros cercam as poucas mulheres, mesmo sabendo que não podem lançar o ataque. Não obstante, a censura dos corpos é compensada pela liberdade incondicional das mentes. Enquanto na dança cada gesto, postura e movimento são rigidamente controlados, nas fronteiras abertas dos pensamentos podem brotar as fantasias mais indecentes:

Várias monstruosidades estavam ali em hipótese, em íntima admissão, e seriam imediatas realidades se a frouxa luz do farol se apagasse de vez. A chicha e a cachaça começavam por estimular, tornando justificáveis, nos cérebros incandescidos, todas as aberrações, depois amolengavam-nos, apresentando-lhes como facilidade vindouira, o impossível e como breves certezas as mais indizíveis esperanças. E era essa ilusão que continha os famintos. Os seus braços, que se arqueavam, com gesto de posse definitiva, sobre o busto das cinco mulheres, acabavam por abrir-se em renúncia, sempre que o acordeão emudecia. (CASTRO, 2018a, p. 139-140).

Entre os homens presentes na festa, somente Alberto consegue manter equilíbrio e integridade. Quando percebe que entre as “monstruosidades [...] em hipótese” dos seringueiros havia também uma menina de poucos anos, ele reage com horror e indignação: “só um cérebro desvairado pensaria que ela tinha também um sexo” (CASTRO, 2018a, p. 152), comentará mais tarde.

O risco de que longe da frouxa luz do farol as aberrações daqueles “cérebros

incandescidos” possam se tornar concretas é palpável. A música, junto com a cachaça – a “morfina na vida áspera do seringueiro” (CASTRO, 2018a, p. 79) –, oferece um remédio temporário cujos efeitos são contrastantes, tanto calmantes quanto estimulantes. O som nervoso do acordeão de Pedro Surubi possibilita, de fato, uma forma de transgressão controlada, mais ilusória do que real, delimitada no tempo (pela curta duração da polca) e no espaço (pelas modestas dimensões da barraca). Como a flauta do encantador de serpentes, o acordeão possui um poder hipnótico que, todavia, não garante o controle definitivo dos instintos dos seringueiros. E não adianta que entre uma polca e outra alguns se atirem na água para tentar apagar o fogo com um “banho moderador”, pois em breve já voltarão irremediavelmente “para a tentação, [e] para o abismo” da dança (CASTRO, 2018a, p. 139).

A imagem ambígua e complexa dessa humanidade degenerada, que indigna e ao mesmo tempo comove e que, ao final, o leitor não sabe se condena ou absolve, é, talvez, a contribuição mais inovadora que Ferreira de Castro, em continuidade com Euclides da Cunha e Alberto Rangel, oferece à literatura amazônica. Sem ser apenas uma denúncia do autoritarismo dos patrões e das condições de semiescravidão dos seringueiros, *A selva* leva para uma reflexão mais ampla sobre a ciclicidade da injustiça e suas consequências. A moral da história, se tiver uma, é que um sistema injusto e corrupto produz seres humanos injustos e corruptos. Não há nenhuma esperança de redenção, remissão, resgate ou conciliação e, ainda menos, haverá a possibilidade para a Amazônia de ser um “Paraíso perdido” (para citar o título da obra que Euclides da Cunha planejava escrever).

Lá onde não há justiça, a comunidade fica à mercê de um mecanismo perverso de compensação. A violência causa sempre mais violência, e as vítimas, inevitavelmente, vão criar outras vítimas. A natureza, por sua conta, não é culpada pelo sangue derramado e pelas angústias sofridas. A floresta não é um inferno verde que aterroriza e castiga seus invasores. Rejeitando o retrato “maculado por milhentos romances de aventuras, onde a imaginação dos seus autores, para lisonjear os leitores fáceis, se permitira todas as inverossimilhanças, todas as incongruências”, Ferreira de Castro (2018b, p. 15) revela que na Amazônia as ameaças mais perigosas para o homem vêm de seus pares – eles, sim, capazes de ser monstruosos, muito mais de que qualquer fera.

Afinal, o que sobra no silêncio da sinfonia da floresta é o “zás! zás! zás!” das chicotadas nos homens que tentaram fugir do seringal em busca da liberdade; os berros desumanos que um ex-escravo lança contra quem lhe faltou respeito; o eco de antigas canções que já foram entoadas no ventre de um navio negreiro; os soluços da mãe de Alberto, se ela soubesse das humilhações sofridas pelo filho; os gritos desesperados de uma mulher pela morte do marido, assassinado por não ter aceitado que a filha, ainda muito nova, se casasse com um seringueiro; e, enfim, o barulho da barraca do patrão que cai em pedaços sob as chamas de um incêndio vingador contra novas formas de abuso e escravidão.

## SOBRE O AUTOR

**LUCA BACCHINI** é professor assistente de Literatura Portuguesa e Brasileira da Sapienza Università di Roma, codiretor do *EcoLogos Lab* (Sapienza/Stanford) e pesquisador do “Projeto República: núcleo de pesquisa, documentação e memória” (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG). É autor de *Nudi come Adamo. L’immaginario biblico nelle cronache dal Nuovo Mondo* (Mimesis, 2018) e organizador de *Maestro soberano: ensaios sobre Tom Jobim* (Editora da UFMG, 2017) e, com Victoria Saramago, de *Literature beyond the human: Post-Anthropocentric Brazil* (Routledge, 2023).

luca.bacchini@uniroma1.it

<https://orcid.org/0000-0002-4606-0231>

## REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. Nossa honra e nosso orgulho. In: ALVES, Eurico de Andrade (org.). *Ferreira de Castro: sonho de uma humanidade – no centenário do seu nascimento 1898-1998*. São João da Madeira: Associação Internacional dos Amigos de Ferreira de Castro, 1998, p. 129.
- AMORIM, Antônio. *Ferreira de Castro e a Amazônia: ou a atração do abismo*. Oliveira de Azeméis: Caima Press Edições, 1998.
- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia. Inferno*. Firenze: Le Monnier, 1990.
- ALVES, Ricardo Antônio. *Viajar com Ferreira de Castro*. Guimarães: Opera Omnia, 2012.
- ATTALI, Jacques. *Bruits. Essai sur l’économie politique de la musique*. Paris: Livre de Poche, 1986.
- BAZE, Abraham. *Ferreira de Castro, um imigrante português na Amazônia*. 3. ed. Manaus: Valer Editora, 2012.
- BERNARD, Emery. *L’humanisme luso-tropical selon José Maria Ferreira de Castro*. Grenoble: Ellug, 1992.
- BILANCIONI, Guglielmo. *A buon cantor, buon citarista*. Roma: Formiggini, 1932.
- BRASIL, Jaime. *Ferreira de Castro*. Lisboa: Arcadia, 1961.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.
- CALVINO, Italo. L’avventura di un poeta. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. A cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano: Mondadori, 2004, p. 1166-1172.
- CASTRO, Ferreira de. *A selva*. Amadora: Cavalo de Ferro, 2018a.
- CASTRO, Ferreira de. Pequena história de *A selva*. In: *A selva*. Amadora: Cavalo de Ferro, 2018b, p. 9-17.
- CUNHA, Euclides da. (1909). À margem da história. In: CUNHA, Euclides da. *Obra completa*. v. I. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, p. 247-425.
- DOLAR, Mladen. The linguistics of the voice. In: STERNE, Jonathan (Org.). *The sounds studies reader*. London-New York: Routledge, 2012, p. 539-554.
- GANN, Kyle. *No such thing as silence*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.

- GAUTIER, Ana María Ochoa. Silence. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Ed.). *Keywords in sounds*. Durham and London: Duke University Press, 2015, p. 183-192.
- KRAUSE, Bernie. *The great animal orchestra: Finding the origins of music in the world's wild places*. New York-Boston-London: Back Bay Books, 2012.
- KRAUSE, Bernie. *Voices of the wild: animal songs, human din, and the call to save natural soundscapes*. New Haven and London: Yale University Press, 2015.
- NAVARRO, Judith. *Ferreira de Castro e o Amazonas*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1958.
- NEVES, Avelino Vieira (Org.). *In memoriam de Ferreira de Castro*. Cascais: Arquivo Bio-Bibliográfico dos Escritores e Homens de Letras de Portugal, 1976.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. Texto de contracapa. In: CASTRO, Ferreira de. *A selva*. Amadora: Cavalo de Ferro, 2018.
- RANGEL, Alberto. *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. Famalicão: Typographia Minerva, 1914.
- SAMUEL, Paulo (Org.). *Ferreira de Castro, 100 anos de vida literária*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2017.
- SARAIVA, José Hermano. *A escola e a selva: evocação de Ferreira de Castro*. Programa apresentado por José Hermano Saraiva dedicado ao cenário da Casa-Museu Ferreira de Castro em Ossela, Rede de Televisão Portuguesa (RTP), transmitido no dia 28 de junho de 2006. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-escola-e-a-selva/>. Acesso em: 2 jan. 2023.
- SCHAFER, Raymond Murray. *Il paesaggio sonoro*. Milano: Ricordi-Lim, 1985.
- SOUSA, Inglês de. (1891). *O missionário*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- TEÓFILO, Rodolfo. *O paroara: cenas da vida amazonense e amazonica*. Ceará: Biblioteca da Padaria Espiritual, 1899.
- ZWEIG, Stefan. (1942). *Brasil um país do futuro*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

# Dois cancioneiros inacabados: os caminhos cruzados de Amadeu Amaral e Mário de Andrade

[ *Two unfinished folkloric collections: the crossed paths of Amadeu Amaral and Mário de Andrade* ]

**Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti<sup>1</sup>**

**RESUMO** • Seguindo detalhes e dados marginais encontrados na bibliografia e nos acervos disponíveis, enfocamos a inter-relação de dois cancioneiros inacabados: “Cancioneiro caipira”, de Amadeu Amaral, e “Na pancada do ganzá”, de Mário de Andrade, concebidos respectivamente nos anos 1920 e 1930. Como ativos escritores sediados em São Paulo e interessados na criação artística e nas culturas populares tradicionais, seus caminhos se cruzaram nos ambientes em que se desenvolveu o modernismo. O artigo analisa esse relacionamento e lança luz sobre elos de continuidade nas visões modernistas das tradições populares e do folclore brasileiro. • **PALAVRAS-CHAVE** • Etnografia; cancioneiros; folclore e culturas populares; Amadeu Amaral;

Mário de Andrade. • **ABSTRACT** • Following details and marginal data in the available bibliography and archives, we focus on the interrelationship of two unfinished folkloric collections: “Cancioneiro caipira”, by Amadeu Amaral, and “Na pancada do ganzá”, by Mário de Andrade, conceived respectively in the 1920s and 1930s. As active writers based in São Paulo and interested in artistic creation and traditional popular cultures, their paths crossed in the environment in which modernism developed. The paper analyzes this interrelationship and sheds light on links of continuity in the modernist visions of popular traditions and Brazilian folklore. • **KEYWORDS** • Ethnography; folkloric collections; oral poetry and popular cultures; Amadeu Amaral; Mário de Andrade.

Recebido em 31 de janeiro de 2023

Aprovado em 3 de março de 2023

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Dois cancioneiros inacabados: os caminhos cruzados de Amadeu Amaral e Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 114-142, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii84p114-142>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

Nas primeiras décadas do século XX, na capital paulista, novos circuitos eruditos movimentavam uma intrincada rede de relações. Artistas e intelectuais das mais diversas formações animavam as atividades de recentes instituições culturais com palestras e saraus e publicavam crônicas, críticas, poesias e reportagens nos jornais e revistas criados ou consolidados naquela época (ÂNGELO, 1998; SEVCENKO, 1992).

Nesse ambiente interligado a outras cidades do país e do mundo, forjaram-se diversas vertentes do modernismo brasileiro<sup>2</sup>. Em uma delas, Mário de Andrade (1893-1945) singularizou-se ao incorporar a etnografia e os estudos das tradições populares ao ímpeto renovador do movimento cultural (MORAIS, 1992, 2015; LOPEZ, 1972, 1980; TRAVASSOS, 1997, 2002; PROENÇA, 1974). Esse aspecto permeia sua obra e o insere em tradição estudiosa anterior. Nela o nome do literato e jornalista Amadeu Amaral (1875-1929) impôs-se e veio a compor com Andrade o par que conduz este artigo.

No afã de modernização da vida cultural, os caminhos de Amadeu Amaral e Mário de Andrade<sup>3</sup> se cruzaram. Conheciam-se (DUARTE, 1976; ANDRADE, 2002a). Embora estilos literários os diferenciasssem, foram ambos ativos escritores cujo interesse pela criação artística e pelo linguajar do português brasileiro viu-se permeado pelos estudos das culturas populares tradicionais, assuntos que configuraram parte relevante de suas obras.

Com lucidez, AA denominava de tradições populares as expressões culturais e reservava o termo folclore para a literatura a respeito, os estudos de folclore. Já MA usava *folclôre* (com o circunflexo na sílaba tônica)<sup>4</sup>, tanto para os estudos como para as expressões culturais que chamava mais genericamente de populário, a ser distinguido do popularesco, que indicava o imbricamento com os meios de comunicação de massa (TRAVASSOS, 2000; NAVES, 2008)<sup>5</sup>.

---

2 A densa e consistente fortuna crítica do modernismo se expande continuamente e sua discussão extrapola em muito os objetivos deste artigo. Ver: Bopp (2012), Morais (1978, 2015), Velloso (1993), Botelho (2020), Botelho e Hoelz (2022), Costa (2022), Dimitrov (2022), Figueiredo (1998). Agradeço a Eduardo Jardim de Morais o diálogo próximo e a Flávia Toni e Antonio Maurício Costa o compartilhamento de interesses.

3 De modo abreviado, AA e MA.

4 Ver Lopez (1980, p. 53) e Castro (2016, p. 11).

5 Essa tipologia limitadora, embora muitas vezes relativizada, nunca foi questionada abertamente por MA.

Ao aproximá-los, não se trata de mitigar o incontornável desequilíbrio das respectivas fortunas críticas. A obra de AA tem recebido atenção sobretudo na área das letras e muito pouca nas ciências sociais. Muito embora seu nome seja mencionado na tradição brasileira dos estudos de folclore (CARNEIRO, 1965; CAVALCANTI, 2012), poucos o enfocam sob esse ângulo. A referência principal a seu respeito é Duarte (1976), a quem devemos a publicação póstuma de seus escritos inéditos e a preservação de parte de seus arquivos e manuscritos disponíveis no Fundo Paulo Duarte do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio da Universidade Estadual de Campinas (FPD/Cedae/Unicamp)<sup>6</sup>. A obra polígrafa de MA, por sua vez, não para de alimentar sua fortuna crítica, e a riqueza documental do Fundo Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (FMA/IEB/USP) parece inesgotável.

Sob o ângulo folclórico-etnográfico que constitui nosso foco, há também aspectos importantes a distingui-los. Os esforços etnográficos em Amaral (1982) direcionaram-se ao estado de São Paulo, e sua prosa e poesia não foram permeadas por eles. Tinha simpatia pelos modernistas, mas jamais se considerou um deles. Na obra de MA, a pesquisa folclórica é indissociável de seu aspecto estético e expressivo. Além disso, o valor posto por ele nas fontes da criação folclórica para a cultura erudita ressoou país afora (LOPEZ, 1972; MORAIS, 2015) e marcou de modo profundo a produção cultural brasileira como um todo.

Nosso percurso epistemológico, de natureza indiciática (GINZBURG, 1991), seguiu dados marginais, alusões e pormenores encontrados na bibliografia e nos acervos disponíveis. De modo surpreendente chegamos ao inter-relacionamento de dois cancioneiros inacabados: “Cancioneiro caipira”, de AA, e “Na pancada do ganzá”, de MA, concebidos respectivamente nos anos 1920 e 1930. Em meio a semelhanças e diferenças, esse inter-relacionamento ilumina elos de continuidade que permitem aproximá-los. Afinal, como disse Andrade (2002a, p. 187) num rompante, quando se tratava de folclore, ele e AA eram “da mesma geração”.

## O ESTUDO DOS SABERES DO POVO

Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, movimentando-se dentro da fecunda tradição romântica anterior, a formação de um pensamento moderno acerca das culturas populares encontrava-se em curso no país (VELLOSO, 1993; MATOS, 1994; NAVES, 1998; CAVALCANTI, 2021a; MORAIS, 1978). Costumes e crenças populares – vistos como elementos oriundos de um passado cuja suposta pureza e autenticidade alimentavam diversos nacionalismos culturais –, embora contemporâneos, associavam-se à ideia de primitivo. As qualidades e características neles encontradas, tidas como ausentes dos setores letrados, deveriam renovar a produção erudita (TRAVASSOS, 1997; GEIGER, 1999). Em meio ao evidente etnocentrismo de tal visão, revelava-se a heterogeneidade cultural interna à

---

6 Sobre AA, ver também: Ferreira (2007), Falcão (1977), Pacheco (1949), Damante (1949).

formação das nações modernas que deu origem a uma nova área de conhecimentos: os estudos de folclore, que vieram a abrigar distintas perspectivas disciplinares.

O neologismo folk-lore<sup>7</sup>, saber do povo, designava genericamente modos de vida, crenças, saberes, artes e costumes das camadas populares. No Brasil do último quartel do século XIX, esses estudos caracterizavam-se pelo interesse no amplo universo poético da oralidade. Coletavam-se cantos, poemas, romances, trovas, formas da poesia popular, muitas vezes acompanhados de danças e festas, reunidos em cancioneiros e romanceiros<sup>8</sup>. Na confluência dos interesses literário e etnográfico, *O nosso cancioneiro*, de José de Alencar (1994), de 1874, é tido como marco do interesse romântico pela poesia popular brasileira (MATOS, 1994; CARVALHO, 2008).

Alencar fala especialmente da rapsódia sertaneja “Rabicho da Geralda”, por ele sutilmente reconstituída com base no confronto entre diferentes versões que coletara. Em defesa do “direito de legislar sobre a língua que falamos”, ele vê na poesia popular o caminho da “imaginação americana” em sua inevitável acomodação aos “moldes europeus” (ALENCAR, 1994, p. 25). Com os *Cantos populares do Brasil* e os *Contos populares do Brasil*, respectivamente de 1883 e 1885, Silvio Romero pretendeu, por sinal, refutar o cancioneiro de Alencar, advogando novos procedimentos de recolha e sistematização de pesquisa, supostamente mais científicos<sup>9</sup>. Os dois livros logo seriam classificados por Romero (1960) como folclore, categoria que veio englobar a diversidade de temáticas abarcada por essa tradição de estudos.

Em sua busca de cientificidade, os estudos de folclore orientavam-se pela concepção de etnografia oriunda da antropologia evolucionista então dominante. Nessa visão, o escritor de um texto ou mesmo o organizador de uma coletânea ou cancioneiro folclóricos não era necessariamente o coletor dos dados de que dispunha. Tais dados eram apresentados como documentos comprobatórios da autenticidade do material recolhido através de fontes fidedignas da colheita própria ou alheia (STOCKING JR., 1989). Nada devia ser alterado, o dado puro, livre de interferências do coletor, era a garantia da boa colheita. Amplamente utilizado pelos estudiosos do folclore brasileiro até meados do século XX, o termo *colheita* aproximava a produção cultural popular da ideia de uma pureza de ordem natural. Mesmo quando os papéis de coletor e autor coincidiam, dificilmente se elaborava a experiência das situações de coleta direta de dados.

AA e MA formaram seu pensamento sobre as culturas populares como autodidatas em meio a essa tradição intelectual anterior à institucionalização

---

7 A expressão folk-lore foi cunhada pelo etnólogo inglês William John Thoms para denominar um campo de estudos que, nos séculos XVII e XVIII, retratava costumes populares. A carta em que o termo emergiu com esse uso foi publicada em *The Atheneum*, de Londres, no número 982, de 22 de agosto de 1848, sob o pseudônimo de Ambrose Merton. Para a íntegra da carta, ver: Vilhena (1997, p. 307-308).

8 O tema dos cancioneiros e romanceiros é denso e cheio de nuances, pois metodologias hoje superadas, sistemas classificatórios limitadores e ideologias nacionalizantes diversas o perpassam.

9 Como indica Matos (1994), nem sempre as pesquisas de Romero consagradas à poesia popular desenvolvidas entre 1873 e 1880 orientaram-se pelos critérios advogados por ele. Romero classificava o repertório de procedência diversa segundo critérios de origem étnico-racial.

universitária das ciências sociais iniciada nos anos 1930 (FARIA, 1993; PEIRANO, 1994; KANTOR; MACIEL; SIMÕES, 2000; MICELI, 1989, 1995; PEIXOTO; PONTES; SCHWARCZ, 2004; CAVALCANTI, 2012). Em seu afã modernizador, essas foram as concepções de etnografia, de fidedignidade e autenticidade a orientá-los quando coletaram expressões culturais populares e buscaram reuni-las em cancioneiros.

## AMADEU AMARAL, PAULO DUARTE E MÁRIO DE ANDRADE

Amadeu Amaral, natural de Capivari, acompanhou em 1891 a mudança da família para a capital paulista, onde trabalhou como secretário e redator em jornais, em especial *O Estado de S. Paulo*<sup>10</sup> a partir de 1910. Publicou seus primeiros poemas em 1899 e, como poeta já consagrado, interessou-se pelas tradições populares. Entre 1916 e 1921, promoveu nesse jornal uma campanha estadual para a coleta de formas poéticas populares (DUARTE, 1976). Além de *O dialeto caipira*, de 1920 (AMARAL, 2020), a farta documentação obtida gerou escritos publicados em revistas e jornais, reunidos postumamente, em 1948, em *Tradições populares* (AMARAL, 1982), e impulsionou o projeto do “Cancioneiro caipira” deixado inacabado quando de sua morte em outubro de 1929. A história dos percalços de seu destino será aqui relatada.

Autor múltiplo de obra extensa e um dos ícones do modernismo brasileiro, MA, natural de São Paulo, formou-se em 1917 pelo Conservatório Musical e Dramático de São Paulo, onde lecionaria boa parte da vida como professor de piano (TÊRCIO, 2019)<sup>11</sup>. Desde a época de sua formação dedicou-se aos estudos e coletas de folclore, que serviam de farta fonte de inspiração para a criação literária e o ativismo artístico (LOPEZ, 1972, 1980; PROENÇA, 1974). Contudo, depois do retorno da viagem de pesquisas ao nordeste brasileiro realizada entre dezembro de 1928 e março de 1929 (LOPEZ, 2015; MORAIS, 2015), esse interesse se reconfigurou, e o estudo mais sistemático das expressões folclóricas o mobilizou intensamente. Nasceu assim o inconcluso projeto “Na pancada do ganzá”, cuja documentação, somada a suas muitas colheitas e já parcialmente utilizada em diferentes textos, foi destinada a Oneyda Alvarenga (1974), que nela trabalhou depois da morte de MA em fevereiro de 1945.

O elo entre os dois estudiosos pode ser tecido graças a Paulo Duarte (1899-1984), autor de *Mário de Andrade por ele mesmo* (DUARTE, 1971) e *Amadeu Amaral* (DUARTE, 1976)<sup>12</sup>. As indicações fornecidas por Duarte (1976) nos levaram à documentação de AA preservada no Fundo Paulo Duarte do Centro de Documentação Alexandre Eulálio da Unicamp (FPD/Cedae/Unicamp). A isso se somaram pistas encontradas na obra de Andrade (2002a, [1949]2019) e na documentação do Fundo Mário de

10 Doravante *O Estado*.

11 Para a atuação musicológica de MA, ver: Toni (2020); Hoelz (2018).

12 Amigo e colaborador de ambos, Paulo Duarte tem brilho próprio. Ver: Catálogo do Fundo Paulo Duarte Unicamp (2021).

\*\*\*

Paulo Duarte e AA conheceram-se “logo depois da gripe, em 1918” (DUARTE, 1976, p. 23). Paulo, filho de seu conterrâneo Hermínio Duarte, era revisor do *Jornal do Commercio* e, em 1919, AA o levou para *O Estado*, onde conviveram intensamente, compartilhando interesses e projetos até a morte de AA em outubro de 1929.

Logo que se conheceram, ainda em 1918, AA convidou Duarte para a promoção de ampla campanha entre os leitores de *O Estado* para a colheita de material folclórico destinado ao projeto de um “Cancioneiro popular” de São Paulo, ou “Cancioneiro caipira”. A organização de cancioneiros ressoava no ambiente intelectual<sup>13</sup>. Interessado no linguajar do português brasileiro e nas formas poéticas criadas pelo povo, coletas anteriores de AA já haviam dado origem aos primeiros capítulos de *O dialeto caipira*<sup>14</sup>. A campanha vinha ampliar esse interesse ao abranger não só as quadrinhas e outras formas da poesia popular como “tudo quanto se referisse aos usos e costumes do povo” (DUARTE, 1976, p. 33). Detalhadas instruções foram enviadas aos correspondentes do jornal: devia-se indicar o local de sua procedência e relatar as expressões encontradas sem nelas introduzir nenhuma modificação.

AA e Duarte entregaram-se então “a uma intensa atividade folclórica” (DUARTE, 1976, p. 39). Em 1921 AA iniciou a publicação em *O Estado* de artigos indicados como parte de um livro em preparo. Entre o final de 1921 e 1924, quando AA, já eleito para a Academia Brasileira de Letras<sup>15</sup>, mudou-se para o Rio de Janeiro como redator da *Gazeta de Notícias*, o contato entre os dois parceiros prosseguiu, e o resultado foram cinco mil contribuições datilografadas por Duarte em duas vias, “uma para ele, outra para mim” (DUARTE, 1976, p. 159). Em 1925, quando do retorno a São Paulo, AA teria se dedicado “quase exclusivamente ao folclore” (DUARTE, 1976, p. 45). De fato, entre maio e dezembro daquele ano, sempre às sextas-feiras, AA publicou em *O Estado* expressiva série de artigos na seção Tradições Populares, título atribuído ao livro organizado por Duarte em 1948 (AMARAL, 1982).

Amaral faleceu em 24 de outubro de 1929 de febre tifoide. Seu último artigo publicado em *O Estado* em 13 de maio daquele ano, informava tratar-se “de uma espécie de introdução a uma larga coletânea de versos que possuímos e continuamos sempre a aumentar, e que talvez tenha o seu dia de vir à luz em volume: o Cancioneiro Caipira” (AMARAL apud DUARTE, 1976, p. 61). Porém,

---

13 Em nota encontrada no dossiê Amadeu Amaral (pasta 30, FPD/Cedae/Unicamp), AA refere-se à coletânea *Mil quadras brasileiras*, de Carlos Góis, publicada em 1916, que replicava deste lado do Atlântico a coletânea *Mil trovas populares portuguesas*, de Agostinho Campos e Alberto de Oliveira.

14 Em setembro e outubro de 1916, os primeiros capítulos do *Dialeto* foram publicados na *Revista do Brasil* (v. III, n. 9 e 10).

15 AA elegeu-se em 7 de agosto de 1919, na sucessão de Olavo Bilac, para a cadeira 15 cujo patrono é Gonçalves Dias. O Arquivo Múcio Leão da Academia Brasileira de Letras possui documentação de AA em processo de catalogação.

informa Duarte, “esse material profuso [...], cheio de notas desenvolvidas [...] desapareceu quase todo” (DUARTE, 1976, p. 60). Nem tudo, entretanto, se perdeu, pois o próprio Duarte salvaguardou o que dele restou.

Os anos 1930 foram conturbados para Duarte. Entre 1931 e 1933, exilou-se do país por conta do envolvimento na Revolução Constitucionalista. Sua cópia da colheita destinada ao “Cancioneiro” foi parcialmente levada pela polícia em 1931 “numa de suas estúpidas incursões em minha casa” (DUARTE, 1976, p. 40). Essa casa era o apartamento da Avenida São João, no qual, em seu livro sobre MA, ele fala da participação de MA nas animadas reuniões noturnas ali realizadas entre 1926 e 1931 e dos tantos “sonhos que ali se sonharam” (DUARTE, 1971, p. 49-50). Ao retornar em 1934, Duarte participou das articulações políticas do Partido Democrático que levaram Fábio Prado à gestão da prefeitura municipal entre 1935 e 1938. Foi seu chefe de gabinete, e mediou o convite feito a MA para chefia do Departamento Municipal de Cultura e Recreação (doravante Departamento de Cultura), criado em 1935 (DUARTE, 1971, p. 51-53). Justamente nesse período, ele pôde reaver parte de sua cópia da colheita destinada ao “Cancioneiro caipira”<sup>16</sup>. Emprestou-a então “a Mário de Andrade, com quem ficou durante cerca de dez anos, sendo-me restituída depois de sua morte, incompleta, mas com novas anotações de Mário, preciosíssimas notas que figuram ao lado das de Amadeu” (DUARTE, 1976, p. 159-160).

Mais tarde, entre 1938 e 1945, por conta de sua oposição ao governo ditatorial de Getúlio Vargas, Duarte viu-se novamente no exílio. Depois disso, de volta ao Brasil, ele pôde preservar parte dos arquivos de AA, e em 1948 reeditar “Cancioneiro caipira” (AMARAL, 2020) e reunir em *Tradições populares* (AMARAL, 1982) os escritos folclóricos considerados a parte mais importante da obra até então inédita do autor (DUARTE, 1976, p. 31-32)<sup>17</sup>.

## OS ESTUDOS FOLCLÓRICOS DE AMADEU AMARAL

O *dialeto caipira* é o trabalho mais conhecido e celebrado da obra de AA, em especial na área das letras, filologia e linguística. A língua e a linguagem, no entanto, incluíam-se em sua ampla visão do que compreendia como “folclorismo”, uma área de estudos a abarcar

[...] produtos da mentalidade popular. O povo tem uma ciência a seu modo, uma arte, uma filosofia, uma literatura [...] anônimas. Tem também um direito, uma religião, e uma moral que se distinguem dos que lhe são impostos pela cultura da escola ou lhe vêm por infiltração natural de influências ambientes [...] um inconsciente processo de adaptação à psique coletiva. (AMARAL, 1982, p. 52-53).

“Os estudos folclóricos no Brasil” e duas conferências proferidas em 1925 – “Uma

<sup>16</sup> Seu pai a recolhera (DUARTE, 1976).

<sup>17</sup> Nos anos 1970, ele iniciou junto à Hucitec Editora a publicação das *Obras completas* de AA. Além dos já mencionados, há os volumes: *Poesias completas*, *Novela e conto*, *Política humana*, *Letras Floridas*, *Memorial de um passageiro de bonde*, *O elogio da mediocridade*, *Ensaio e conferências*, *Crônicas*, *Correspondência*.

tarefa a executar” e “Por uma sociedade demológica em São Paulo” (AMARAL, 1982) – bem sintetizam seu pensamento. Nas conferências, apregoa-se a necessidade de atuação conjunta em prol do conhecimento das tradições populares. Cheias de emoções pessoais e coletivas, elas são “substancialmente identificadoras do indivíduo com sua terra e sua gente”. Para conhecê-las, era preciso “ação concertada” em associação com a construção de uma ciência brasileira “capaz de não ser apenas aluna submissa da grande ciência universal e sem pátria, mas colaboradora operosa e original”. A colheita desse manancial serviria aos educadores, a “historiadores, etnólogos, sociólogos e outras ciências do homem”, além de “fornecer sugestões à arte e à literatura” (AMARAL, 1982, p. 29-30). A voz de Affonso Arinos registrada em suas famosas conferências de 1915 (ARINOS, 1937; CARVALHO, 2008) parece ressoar quando AA conclui: “Nada, pois, pode ultrapassar o poder, digamos, nacionalizador da tradição” (AMARAL, 1982, p. 31-32)<sup>18</sup>.

Na avaliação dos estudos folclóricos, reconhecendo a relevância de muitos, ele lamenta o “romantismo regionalista”, o “excesso de teorizações imaginosas e precoces” (AMARAL, 1982, p. 5). Era preciso “colher, arquivar e classificar os produtos de cada região e distrito do país, fazendo-os acompanhar de todas as indicações que lhes marquem a autenticidade e identificação” (AMARAL, 1982, p. 10). Porém, suas reflexões vão mais longe e antecipam visões futuras. Há tradições populares também nas cidades, mesmo entre camadas cultas. O campo, entretanto, “com seus pequenos e espaçados núcleos de população” (AMARAL, 1982, p. 53), abrigaria verdadeiras jazidas a serem escavadas por estudos de caso, nos quais a “observação direta do homem e dos costumes” permite o abandono de pré-noções (AMARAL, 1982, p. 6). Generalizações, só a partir desses procedimentos, pois “Os fatos, conforme nota Van Gennep, não se apresentam como *superfícies*, mas como *volumes*, [...] têm várias faces. Os observadores geralmente os encaram por uma só face, descurando as demais” (AMARAL, 1982, p. 59). Ele exemplifica: poesia, música e dança não só frequentemente se articulam entre si como a crenças, costumes e hábitos de trabalho “formando um todo psicológico indissolúvel” (AMARAL, 1982, p. 37).

Essa antevisão impressiona, e Duarte o vê como um precursor de um pensamento socioantropológico acerca das culturas populares. Opinião compartilhada por expoentes das ciências sociais já constituídas na cidade de São Paulo quando da publicação póstuma de *Tradições populares* em 1948. Em 1949, Roger Bastide louvou o cuidado metodológico de AA: “É de se desejar pois que *Tradições populares* se torne um livro de cabeceira daqueles que, em São Paulo, e alhures, se entreguem aos prazeres do folclore” (apud DUARTE, 1976, p. 107). Florestan Fernandes (1948a; 1948b), por sua vez, já dedicara ao livro dois artigos, que, publicados no mesmo jornal, ressaltavam as “aptidões especiais [de AA] para o problema teórico ligado à metodologia do folclore”. Como leitor do folclorista franco-suíço Arnold Van Gennep, autor de *Os ritos de passagem* ([1909] 2011), AA era sensível às camadas de significado superpostas nos

18 Carvalho (2008) sugere a presença de MA nessas conferências, pois encontrou no Fundo Mário de Andrade (IEB/USP) a programação musical da última delas. Encontrei em Andrade (1982, tomo I, p. 98) o atestado dessa presença em suas próprias palavras. Vale observar que AA foi o conferencista inaugural da Sociedade de Cultura Artística em 1912, tendo lá proferido diversas outras palestras (ÂNGELO, 1998).

fatos estudados. Fernandes (1948a) reconheceu a seu modo a percuciência da obra de AA em que as tradições populares emergiam como “formas da consciência de existência social do povo brasileiro”<sup>19</sup>.

O desconhecimento por parte de MA desses trabalhos de AA publicados em sua maior parte em *O Estado* nos anos 1920 soa improvável. MA já colaborava em jornais e revistas desde 1918 e foi cronista do *Diário Nacional* entre 1927 e 1932. Lopez, que reuniu em volume as crônicas de MA publicadas nesse periódico, informa: “Respondendo pela Redação, em 1927, está Sérgio Milliet [...] e os amigos dos modernistas, Antônio Carlos Couto de Barros e Amadeu Amaral. Em 1929 junta-se a eles Paulo Duarte que, em 1931, estará na Direção” (LOPEZ, 2005, p. 10).

Sabemos que o interesse estudioso de MA pelo folclore brasileiro se intensificou depois do retorno da segunda viagem de pesquisas em março de 1929 (LOPEZ, 1972; MORAIS, 2015). Data de 23 de agosto de 1929 a “Bibliografia de leituras iniciada pra Pancada do Ganzá”<sup>20</sup>. AA morreu em 24 de outubro desse mesmo ano. Ainda assim, a ausência de menções significativas de MA aos escritos folclóricos de AA permanece intrigante, em especial quando lemos o verbete de MA “O folclore no Brasil”, finalizado em 1942 e publicado originalmente em 1949.

Nessa avaliação do estado da arte e da atuação pública até então empreendida em prol do folclore no país, Andrade (2019)<sup>21</sup> realça o valor inovador das iniciativas do Departamento de Cultura quando de sua gestão e, ao comentar a insuficiência dos esforços dos antecessores, destaca entre eles AA:

Ao mesmo tempo que aos filólogos, que desde os princípios do século passado vinham dicionarizando os vocábulos da língua brasileira, Amadeu Amaral, talvez a maior vocação de folclorista que já tivemos, porém apequenado pelo excesso de severidade de sua orientação, dava a primeira monografia de ordem sistemática e crítica, com o admirável *Dialeto caipira*. (ANDRADE, 2019, p. 31).

A leitura detalhada de *O dialeto caipira* por MA e a incorporação do linguajar registrado por AA à linguagem de Macunaíma foram estudadas com precisão por Proença (1974). *O dialeto caipira* figura entre a abundante “colheita de material” a que MA recorreu para compor *Macunaíma*, a tal ponto que o romance-rapsódia “pode ser usado como fonte para estudos de linguagem regional, redigido que foi à luz de

---

19 Nos anos 1940, o folclore foi relevante tema de pesquisa para Fernandes. Ele revisou e reuniu seus artigos e resenhas críticas mais tarde em Fernandes (1961; 1978). Ver a respeito das relações entre os estudos de folclore e as ciências sociais: Vilhena (1997); Cavalcanti e Vilhena (2012); Cavalcanti e Corrêa (2018).

20 Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-MMA-074.

21 A primeira versão desse verbete foi publicada no *Manual de estudos bibliográficos*, organizado por Rubens de Moraes e William Berrien (1949). Dividido em dois volumes, o *Manual* foi reposto em circulação pela Editora do Senado Federal em 1998. Uma reedição desse texto, seguida de comentários críticos (CAVALCANTI, 2019), foi incluída no livro *Aspectos do folclore brasileiro* (ANDRADE, 2019).

documentos autênticos [...]” (PROENÇA, 1974, p. 63). Daí parece derivar o elogio de MA ao “admirável Dialeto”<sup>22</sup>.

Mas como entender a atribuição por MA de “severidade de orientação” a apequenar o trabalho folclorístico de AA, que, como vimos, já avaliara em 1925 “Os estudos de folclore no Brasil” (AMARAL, 1982)? Avanço a hipótese de que as rupturas literárias enfatizadas pelo ativismo modernista parecem estar na base do silenciamento, quando não da ambivalência, de MA acerca dos estudos folclóricos de AA.

## ENTRE LITERATOS

Em 1939, MA dedicou a AA uma crônica (ANDRADE, 2002a) em que relata quatro episódios reveladores de seus encontros e desencontros. Resumo-os a seguir.

Em 1917, ao ler *Há uma gota de sangue em cada poema*, AA manifestara a terceiros o desejo de conhecer o então jovem desconhecido autor, Mário Sobral. Mário se recusara e confessa na crônica que “um complexo de inferioridade orgulhosíssimo” o dominava naqueles tempos (ANDRADE, 2002a, p. 183)<sup>23</sup>. Em 1922, quando do lançamento de *Pauliceia desvairada*, uma “nota alinhadíssima” (ANDRADE, 2002a, p. 183) de AA havia sido publicada em *O Estado*. O livro recebera “insultos horríveis” vindos de todos os lados e, mesmo contra a opinião mais geral da redação do prestigioso jornal, na resenha “O livro era tomado a sério!”:

A nota era severa, discutia minhas ideias sobre a realização poética do subconsciente, mas garantia que o autor, embora enganado, era sincero e não o ignorante e cabotino que diziam. Imagine-se a autoridade do Estado afirmando coisas de tamanha responsabilidade em 1922, foi um deslumbramento. (ANDRADE, 2002a, p. 184)<sup>24</sup>.

Em 1924, em crônica para *América Brasileira*, MA elogiou a atitude compreensiva de certos intelectuais para com o modernismo, entre eles AA, que, com a sabedoria do caniço, “em vez de se quebrar se opondo ao ventarrão que passava, soubera elasticamente se curvar”. AA chateou-se<sup>25</sup> e, ao saber disso, MA desculpou-se por

---

22 Além de *O dialeto caipira*, Proença (1974) menciona os livros de diversos autores como Basílio de Magalhães, Leonardo Motta, Pereira da Costa, Lindolpho Gomes, Sílvio Romero; além da etnografia de Koch Grumberg, de onde provêm mitos dos povos originais e o herói mítico Makunaima. Ver: Medeiros (2002) e Lopez (2013).

23 MA ressentia-se da falta de resposta do consagrado poeta Vicente de Carvalho, amigo de AA, a uma carta em que lhe pedia opinião sobre seus sonetos.

24 A nota realmente “afinadíssima”, datada de 16/11/1922, foi publicada na íntegra em *Letras Floridas* (AMARAL, 1976a).

25 Renato Almeida (1895-1981), amigo em comum, alertara MA sobre a reação de AA. Sobre Renato Almeida, ver: Martins (2009).

carta, respondida por AA<sup>26</sup>. MA dá poucos detalhes do conteúdo da resposta sugerindo sua eventual futura publicação “não só pela importância do autor de Dialeto Caipira, como porque... porque tem assunto!” (ANDRADE, 2002a, p. 184).

Os dois teriam ainda se encontrado em uma livraria paulistana, quando a “conversa desviou fácil para o folclore que ambos amávamos e era mesmo o assunto que mais nos prendia um ao outro. Em literatura havia sempre entre nós o espaço abismal de duas gerações contíguas; em folclore éramos da mesma geração” (ANDRADE, 2002a, p. 187). E uma última vez, num bonde, em que AA acentuara o quanto a poesia popular dependia da música para ser bem compreendida.

Para Duarte (1976, p. 114), quando irrompeu a Semana de Arte Moderna em São Paulo, MA teria tido, em AA, “o primeiro homem de alta autoridade na literatura que o compreendesse”. Suas lembranças do relacionamento entre AA e MA permitem acrescentar dois outros episódios àqueles rememorados por MA. Em 1921, quando assumiu a direção da *Revista do Brasil* a pedido de Monteiro Lobato, AA publicou o artigo de MA “Debussy e o impressionismo”, precedido por elogiosa nota que não suscitou nenhuma reação de MA:

O Autor é um destes jovens que, cheios de estranho vigor e galharda independência, vêm revolucionando as ideias no campo da literatura e da arte, em S. Paulo.

Este estudo deve ser lido com prazer e proveito por aqueles a quem não sejam indiferentes as questões relativas à evolução artística nos tempos modernos. (AMARAL apud DUARTE, 1976, p. 118-119)<sup>27</sup>.

Também em 1926, AA comentou *O losango cáqui*, vendo os poemas como “anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes” que demonstrariam a “sagacidade sutil de um espírito sólido e largamente cultivado a que devemos várias páginas vivas e luminosas, de crítica musical e literária” (AMARAL apud DUARTE, 1976, p. 219). AA finalizava instando MA à realização de: “algum livro, em que a sua sensibilidade inquieta encontre [...] o sentido exato dos limites dentro dos quais se podem desenvolver as tendências de cada um, e se processa numa arte profundamente humana o espírito de renovação” (AMARAL apud DUARTE, 1976, p. 219)

Em um dos manuscritos inconclusos de AA, datado da visita a São Paulo do poeta futurista Marinetti em 1926, há um trecho que bem expressa sua postura em relação ao modernismo:

---

26 Essa carta de 10/2/1924, vinda do Rio de Janeiro, feitas as queixas e aceitas as desculpas, traz ao final o elogio de AA ao “estofo moral bem raro”, ao “zelo de retidão” de MA (MA-C-CP422, 2 fs. Fundo Mário de Andrade do IEB/USP).

27 O artigo em questão (Duarte, 1976, p. 119) chegara a AA pelas mãos de sua filha mais velha, Maria, aluna de MA no Conservatório Dramático e Musical. AA achou-o “interessantíssimo” e propôs publicá-lo. Depois do que, curioso para saber da reação de MA, obtém da filha apenas a resposta de que ele “não só nada dissera como se conservou distante”. Amadeu, relata Duarte, teria ficado “sentidíssimo”.

Assim, todo movimento, por mais absurdo, estranho e excessivo que seja [...] pode apesar de tudo produzir ao menos algo que não se veja – uma certa modificação indefinível, mas real, da sensibilidade contemporânea, ou uma certa excitação de curiosidade num sentido dantes insuspeitado [...]. (AMARAL apud DUARTE, 1976, p. 122-123).

É difícil enxergar nas resenhas de AA o “espaço abismal” que Andrade (2002a) afirmou distanciá-los literariamente, sobretudo quando lemos o artigo “Amadeu Amaral e o modernismo”, de Sérgio Milliet (1947)<sup>28</sup>, disponível no dossiê Amadeu Amaral do FPD/Cedae/Unicamp<sup>29</sup>.

Como integrante do grupo modernista, Milliet (1947) reflete sobre as razões do poeta e crítico literário Amadeu Amaral ter se tornado um “tabu para os homens de 1922”. Afinal, eles devotavam inusitado respeito ao pesquisador de *O dialeto caipira*, ao autor da prosa limpa de contos como “Pulseira de ferro”, e em especial de *Espumas*, publicado em 1917<sup>30</sup>, cuja poesia de versos serenos, “sem rebuscamentos de rimas, de uma flexibilidade rítmica estranha para a época, colocava o poeta longe dos neoparnasianos vazios, integrava-o na categoria muito aceitável para nós dos neorromânticos e até dos neossimbolistas”. “Amadeu foi dos nossos”, afirma Milliet (1947), compreendendo tardiamente o desejo de liberdade do intelectual mais maduro, que, “penetrando com agudeza os valores do movimento novo”, era “hostil a qualquer arregimentação que pudesse forçá-lo a assumir atitudes sectárias e injustas”. A morte prematura de AA teria impedido um “entendimento que teria ocorrido certamente”.

Ao que tudo indica, MA parece ter ao menos exagerado ao enxergar um “espaço abismal” na literatura de “duas gerações contíguas”. Mas, justamente, ele sabia que, com relação ao folclore, ele e AA eram “da mesma geração” (ANDRADE, 2002a, p. 187).

## **O “CANCIONEIRO CAIPIRA” DE AMADEU AMARAL NAS MÃOS DE MÁRIO DE ANDRADE**

No caderno manuscrito da “Bibliografia de leituras iniciada pra Pancada do ganzá”, inaugurado em 23 de agosto de 1929, MA assim identifica o registro n. 58: “Fundos folclóricos paulistas, colecionados por Paulo Duarte”<sup>31</sup>. As mesmas referências ali contidas, provenientes de cidades do interior paulista, encontram-se no dossiê Amadeu Amaral do FPD/Cedae/Unicamp em folha datilografada oriunda da cópia de Duarte emprestada a MA. Os fragmentos do idealizado “Cancioneiro caipira” submetidos às mãos de MA estão nas pastas 29 a 37 do dossiê. O conjunto dessas pastas reúne tanto documentos individualmente numerados como envelopes numerados

28 O artigo, que encontrei sem indicação de data, foi publicado em O Estado em 24/10/1947 na p. 4, que traz também um artigo de Duarte e outro inédito do próprio AA.

29 Sobre Milliet, ver: Gonçalves (2004) e Góes (2021).

30 Na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, na coleção de livros de MA, o livro de poemas *Espumas* (AMARAL, 1917) traz um longo comentário de MA que, escrito a lápis logo depois do poema de abertura, inicia-se: “Lindo! Há neste soneto uma simplicidade e uma sinceridade admiráveis [...]”.

31 Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-MMA-074.

que contém inúmeras pequenas notas, bilhetes, registros em folhas soltas, cadernos, manuscritos. Os documentos abrangem parlendas, contos, pegadas, ditos populares, modas caipiras, cantigas infantis, adivinhas, trovas, notícias de danças e festas, folia do divino, sambas e batuques, e muitas quadras. Cartas endereçadas a AA indicam a proveniência e o autor da coleta<sup>32</sup>. A presença de MA se revela na grafia dos títulos das 21 pastas improvisadas como “cadernos” em que classificava o material estudado. Alguns recebem a anotação “incompletos”, outros emergem já organizados como “Modas”, “Amor”, “Parlendas”, “Superstições” (figuras 1 e 2).

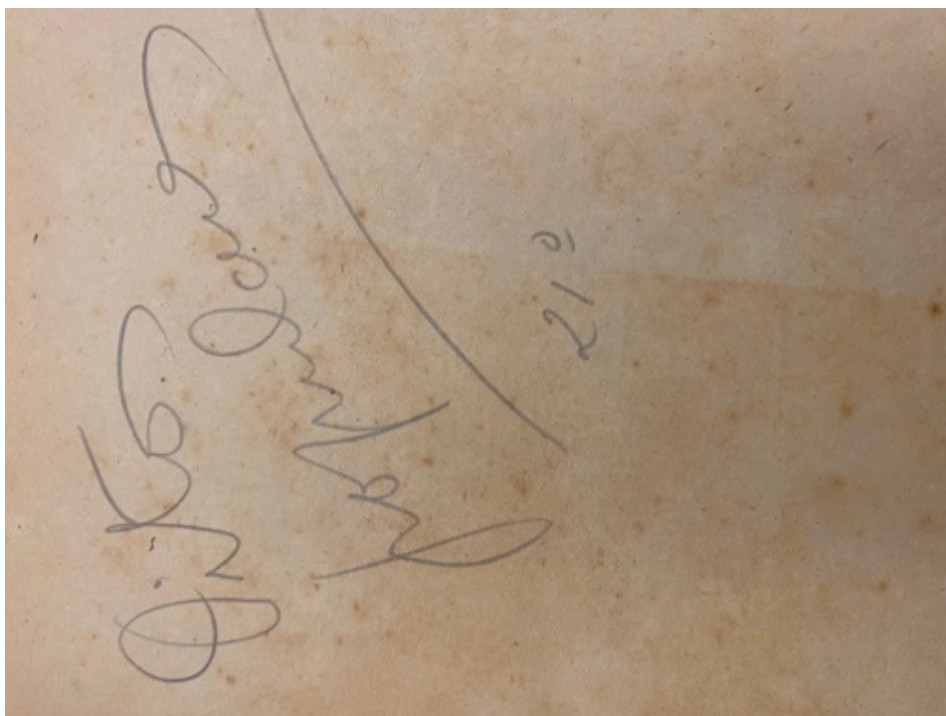


Figura 1 – Capa de caderno numerado, organizado por MA ao reordenar a colheita destinada ao inacabado “Cancioneiro caipira” de AA. Dossiê Amadeu Amaral do FDP/Cedae/Unicamp

---

<sup>32</sup> Muito embora os locutores não estejam geralmente nomeados, vale lembrar que Amaral (1982) era crítico da ideia do anonimato com relação à criação popular. Para ele a criação tem sempre autoria individual ou coletiva. Eminentemente coletiva é a circulação que, ao multiplicar versões, cria tradições.

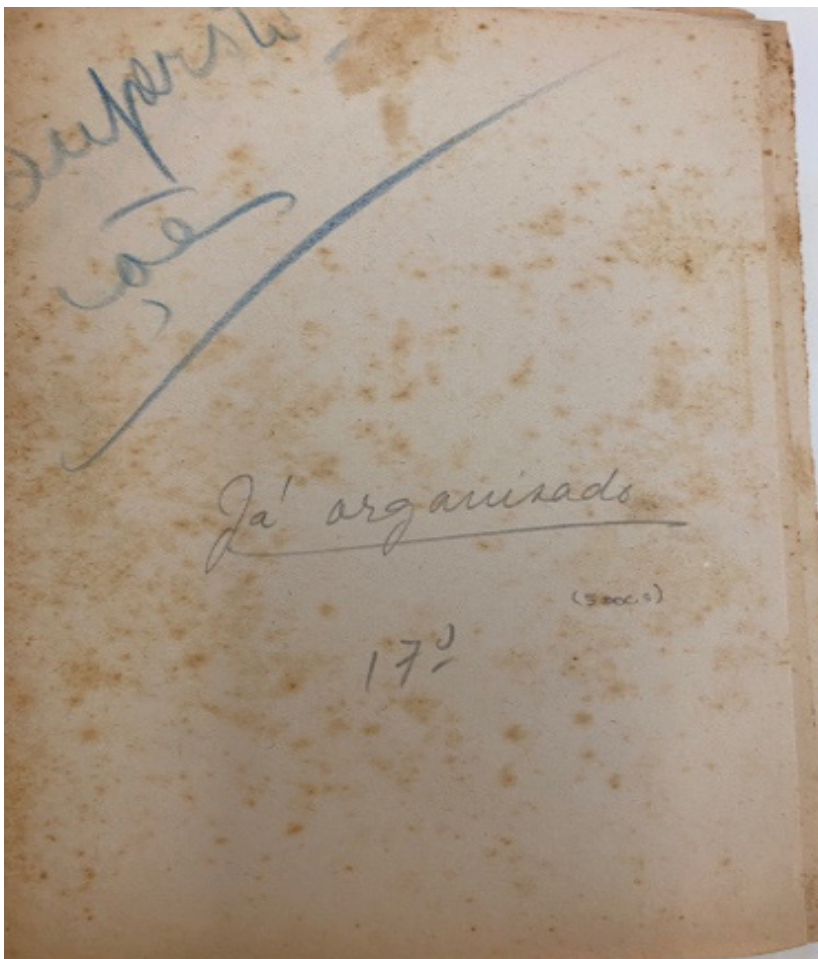


Figura 2 – Capa de caderno numerado, organizado por MA ao reordenar a colheita destinada ao inacabado “Cancioneiro caipira” de AA. Dossiê Amadeu Amaral do FDP/Cedae/Unicamp

Em outros, lê-se o lembrete: “Procurar na coletânea”. A nota referente à quadra “Amor de perto é querido” (Figura 3) traz apenas esse título em lápis grafite seguido de uma primeira numeração. À nova numeração escrita em numerais grandes a lápis de cor azul segue-se a observação datada de 29 de julho de 1941: “Ainda não percorri esta coleção de quadras para ver se tenho esta”.

Há a quadrinha manuscrita em caneta tinteiro preta: “Mande fazer um relógio/ das patas do caranguejo/ mandei marcar os minutos/ das horas que não te vejo”, enviada por Ascenso Ferreira, de Pernambuco, seguida de outra nota em que MA acrescenta à numeração original outra numeração e indaga ainda onde mais a teria encontrado (figuras 3 e 4).

Amar de perto e querido

n.º 348-I-382

485

Ainda não percorri esta  
coleção de quadras mas  
verei a tempo esta 29/II/41

CS Digitalizada com CamScanner

Figura 3 – Nota redigida por MA em 29 de julho de 1941.  
Dossiê Amadeu Amaral do FDP/Cedae/Unicamp

Mande Lopez um relógio  
n. 367-II-195-  
Credo que é numa  
peça de Boi,  
Boi Barrozo? do  
R. J. do Sul  
499

Figura 4 – Nota redigida por MA. Dossiê Amadeu Amaral do FDP/Cedae/Unicamp

Como esclareceu Lopez (1980, p. 53), na metodologia de MA, o primeiro número indica o autor da obra listada em sua bibliografia etnográfica e folclórica; o segundo, o tomo; e o último, a página do registro coletado ou da citação utilizados. Assim,

conforme a lista bibliográfica<sup>33</sup>, os números 348-I-382 da figura 3 indicam a página 382 do primeiro volume do *Cancioneiro popular português*, de Theophilo Braga (1911); na figura 4, os números indicam a página 195 do segundo volume de *Cantos populares portugueses*, de A. Thomaz Pires (1902)<sup>34</sup>.

Tudo indica que, entre 1934 e o início dos anos 1940, em meio a inúmeras interrupções até a suspensão final do trabalho destinado a “Na pancada do ganzá” e a outros textos de natureza folclórica, MA analisou e reordenou o material originalmente destinado ao “Cancioneiro caipira” de AA para completar suas próprias colheitas empreendidas em incursões a campo ou em pesquisas bibliográficas<sup>35</sup>. Ano do empréstimo por Duarte da documentação preservada do “Cancioneiro” de AA a MA, 1934 remete a um período de grande dedicação de MA aos estudos folclóricos no qual ele e Duarte estavam, como vimos, especialmente próximos. 1941 é o ano em que, já de volta a São Paulo e tendo se reunido a seus arquivos depois da estadia no Rio de Janeiro iniciada em meados de 1938 (CASTRO, 2016), MA inicia a retomada de projetos inacabados.

## UMA CERTA TRISTURINHA INDECISA

Depois da segunda viagem ao Nordeste, MA projetou seu próprio cancionário: “Na pancada do ganzá” (LOPEZ, 1980)<sup>36</sup>. Tratava-se de dar nova dimensão ao duradouro interesse pela produção poética popular<sup>37</sup>. Em carta a Câmara Cascudo, de 6 de agosto de 1928, ele explica que não seria “uma obra completa, aliás você mesmo viu a afobação e disparate com que andei colhendo os meus tesouros de documentos”, mas certamente um “livro obrigatório pra toda biblioteca que se disser brasileira” (ANDRADE, 1991, p. 91).

Em meio a múltiplas tarefas, sucessivos adiamentos e momentos de desalento, de 1929 até meados de 1935, MA expandiu estudos bibliográficos, organizou seu farto material documental e escreveu a respeito (ALVARENGA, 1974). Ao assumir a

---

33 Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-MMA-074.

34 Os exemplos são inúmeros. Em outra nota ainda, MA indica para si como operar com o “fichário das quadrinhas”.

35 Em comunicação pessoal, Flávia Toni comentou a presença de quadras oriundas dos “Fundos folclóricos paulistas de Paulo Duarte” no material utilizado por MA na composição do *Dicionário musical brasileiro* (ANDRADE, 1989), bem como no material recolhido por MA para o projeto d’As melodias do boi.

36 O título sintetiza o impacto da viagem ao Nordeste, simbolizado pelo cantador Chico Antonio (Francisco Antônio Moreira) com seu ganzá – o chocalho de flandres a conferir andamento ao canto. Ver: Travassos (2010) e Brito Batista (1993).

37 Na introdução ao volume *As melodias do boi* (ANDRADE, 2002b), datada de 1965, Alvarenga (2002, p. 10) comenta que MA já se dedicava a estudar “o romanceiro e o cancionário do boi muito antes de projetar Na pancada do Ganzá, a cujo plano a ideia veio a ser incorporada”. Inúmeros projetos parecem condensar-se em torno de “Na pancada”.

direção do Departamento de Cultura em julho de 1935, o projeto teria sofrido brusca interrupção (SANDRONI, 1988; CALIL; PENTEADO, 2015).

É possível, entretanto, indicar fios de resiliente continuidade da *verve* folclórica de MA. Ele prezava sua formação autodidata, conhecia e admirava autores-chave da antropologia evolucionista e dos estudos do folclore brasileiro (LOPEZ, 1980; MORAIS, 1990). Como afirmou em 1928, sua liberdade criativa não ocultava o “respeito pela sabença alheia” (ANDRADE, 2006a, p. 61). Entendia a etnografia nos termos dessas valorizadas referências intelectuais: como colheita autêntica e exposição documental fidedigna. Colhia canções, quadras, paródias, dizeres, pregões tanto na vasta bibliografia reunida como por meio de escutas suas ou alheias feitas por onde andasse<sup>38</sup>. Essa prática acompanha sua trajetória intelectual e confirma a constância de sua “curiosidade cheia daquela simpatia que o poeta chamou de ‘quasi [sic] amor’ pelas coisas do povo” (ANDRADE, 2006a, p. 61)<sup>39</sup>. Ao mesmo tempo que evocava e utilizava esse material em sua literatura ficcional, expunha-o em suas conferências e escritos como documentos folclóricos. Era um homem metódico: catalogava e arquivava sistematicamente o material das colheitas<sup>40</sup>.

No *Ensaio sobre música brasileira*, de 1928, a “Exposição de Melodias Populares” (ANDRADE, 2006b, p. 59-123) bem demonstra o lugar de honra das colheitas a dar conteúdo sonoro, poético e semântico ao argumento nacionalista<sup>41</sup>. E o autor adverte em sua Nota Final: “Si [sic] é certo que muita coisa eu mesmo colhi do natural, talvez quase metade do livro é feita por colaboração”.

A esse amplo repositório somou-se o “inesperado da colheita admirável” realizada na viagem ao Nordeste que gerou “Na pancada”. De arquitetura complexa e amplitude incerta, sempre redefinidas, o projeto logo se revelou mais difícil do que o esperado e, mesmo antes de 1935, já se desdobrava e ia se repartindo em estudos específicos (ALVARENGA, 1974; LOPEZ, 1980). Porém, duas iniciativas levadas a cabo no Departamento diziam respeito diretamente a seus interesses folclóricos: o Curso de Etnografia ministrado por Dina Lévi-Strauss entre maio e outubro de 1936 e a Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), ativa entre abril de 1937 e junho de 1939 (SOARES, 1983; MONTEIRO, 2014; VALENTINI, 2013). Interligadas ao novo ambiente universitário paulista (PEIXOTO, 2002), essas iniciativas traziam novidades

38 O “Romance do Veludo”, de 1928, por exemplo, elabora o romance cantado, “coisa escutada na infância, da boca de um palhaço preto pelas moças da cidade” (ANDRADE, 2006a, p. 62-67). O assunto continua no “Lundu do escravo” (ANDRADE, 2006a, p. 68-73), que, cantado pelo mesmo Veludo e guardado pelas mesmas moças, é comparado a outras versões cantadas por “um senhor do Tietê”, por uma “senhora de São Paulo”, e registradas no cancioneiro de Alexina de Magalhães Pinto (1916).

39 Sempre antes de fazer afirmações até mesmo bastante conclusivas sobre assuntos folclóricos, MA como que se defendia ou se perdoava antecipadamente, como: “Não sou folclorista não” (ANDRADE, 2006a, p. 61), na abertura do exame do “Romance do Veludo”. Ou no prefácio inconcluso a “Na pancada”: “não pretendi fazer obra de etnógrafo, nem mesmo folclorista, que isso não sou: pretendi foi assuntar, atocaiar com mais garantias a namorada chegando” (ANDRADE, 1980, p. 55).

40 Ver depoimento de Raul Bopp (2012) datado de visita a MA em 1927.

41 Seriam no total 122 melodias (Alvarenga, 2006). Na Nota Final, Andrade (2006a, p. 123) cita o nome dos principais colaboradores.

e viriam afetar a visão já ambivalente de MA acerca de sua autoridade como estudioso do folclore brasileiro. Em meio a elas, contudo, a marca de sua antiga motivação folclórica não deixou de achar caminhos para expressar-se.

De um jeito ou de outro, ele aferrou-se aos métodos e paradigmas teóricos já conhecidos. Atesta-o a menção às obras de Edward Tylor, James Frazer e Lucien Lévy-Bruhl, renomados antropólogos evolucionistas, como “monumentos da etnografia, modelos para aquele que se arriscar a produzir uma teoria sobre o povo brasileiro” na abertura do Curso de Etnografia em maio de 1936 (ANDRADE apud VALENTINI, 2013, p. 105). Atesta-o também o resumo publicado no boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore da palestra Dona Ausente proferida inicialmente em 25 de novembro de 1936 que menciona os “milhares de documentos do folclore” encontrados em sua bibliografia: “romances, contos, lendas, quadras, canções, mitos, provérbios, ditos, refrãos, versos em danças dramáticas que, algumas vezes, cruzam as fronteiras do livro sobre folclore, misturando-se à poesia e à ficção eruditas” (LOPEZ, 1996, p. 119)<sup>42</sup>. A concepção de etnografia em voga na antropologia evolucionista perdurou em meio à natureza heteróclita de sua obra folclórica. Esse apego é exemplarmente revelado em “A entrada dos palmitos” (ANDRADE, 1937a), em que, baseado no relato de terceiros sobre o cortejo que abria a festa do Divino em Mogi das Cruzes visitada por ele em maio de 1936, MA dialoga diretamente com James Frazer (1982)<sup>43</sup>, vendo no cortejo uma reminiscência dos cultos de vegetação europeus.

São conhecidas as ressalvas de MA acerca da própria autoridade como etnógrafo ou folclorista que sempre acompanham seus atos de fala ou textos sobre folclore<sup>44</sup>. O ponto de particular interesse para nosso argumento é que, sempre que expressas, suas justificativas para a abordagem repousam no valor de autenticidade e fidedignidade da documentação recolhida e exposta. No prefácio inacabado a “Na pancada”, lemos:

O que vale aqui é a documentação que o povo do Nordeste me forneceu. Procurei recolher esses documentos, da maneira, essa sim, mais cuidadosa mais científica. Segui, na colheita folclórica, todos os conselhos indicados pelos folcloristas bons. Ouvi o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se revelava. (ANDRADE, 1984, p. 387-388).

---

<sup>42</sup> Em novembro de 1939 em Belo Horizonte, MA retoma o tema, publicado em 1943 na revista luso-brasileira *Atlântico* n. 3 (LOPEZ, 1996, p. 117). Sobre “A dona ausente”, ver também Carvalho (2001).

<sup>43</sup> Trata-se do autor de *The golden bough*, obra cuja publicação iniciada em 1890, foi ampliada para 12 volumes entre 1906 e 1915, e recebeu uma versão resumida em 1922 (ACKERMAN, 2019). Uma das versões resumidas que se seguiram foi traduzida no Brasil como *O ramo dourado* (FRAZER, 1982). Lopez bem percebeu tal afinidade quando se referiu a “Na pancada do ganzá” como o idealizado “Golden Bough do Brasil” de Mário de Andrade (1980, p. 53).

<sup>44</sup> Tais ressalvas são recorrentes já no diário da primeira viagem realizada entre junho e agosto de 1927 (ANDRADE, 1976, p. 232), até seus últimos escritos. Não sem ironia, Alvarenga (1984, p. 17) alude a uma delas em que MA afirmava nunca ter querido descrever ou estudar “a fisionomia do lagarto”, insistindo, entretanto, no fato de que ele a estudou sim, e detalhadamente! Concordo com ela quando afirma que MA nos despista.

Ao mesmo tempo, o convívio intelectual e as colaborações de pesquisa propiciados pelo Departamento trouxeram “Na pancada” a uma encruzilhada entre distintos modelos de cientificidade e de metodologia e prática etnográfica. Samba rural paulista, publicado em novembro de 1937<sup>45</sup>, já expressa não só maior esforço de sistematização como a doída autoconsciência de seus limites conceituais. Cito trecho de Andrade (1937b) a partir de Alvarenga (1984, p. 17), por conta de seus expressivos comentários entre colchetes:

Hoje, que os estudos de folclore se desenvolvem bastante em São Paulo [e se desenvolviam por causa dele, pelo curso de Folclore que instituíra, pela Sociedade de Etnografia e Folclore que fundara] me arrependo raivosamente da falsa covardia que enfraquece tanto a documentação que recolhi pelo Brasil, mas é tarde.

Em outra nota rabiscada para o inacabado prefácio, ele nos diz: “Só me resta uma certa tristurinha indecisa de não ser profissional no assunto e não ter valorizado com mais base os tezouros do meu povo. Mas aí ficam pelo menos os tezouros [sic] pra quem melhor [sic] os possa engrandecer” (Figura 5).

---

45 “Samba rural paulista” faz par com a monografia de Mário Wagner Vieira da Cunha (1937) “A Festa de Bom Jesus de Pirapora”, apresentada ao final do curso ministrado por Dina Lévi-Strauss em 1936. Ver Cavalcanti (2021b).

MA-MMA-074-132 Prefácio

Enfim paro aqui a precei-  
 mo mostrando os tesouros  
 que afuntei. Não tenho a  
 mínima ideia sobre o  
 meu pouco de valor e  
 prazer parâmetro que ti-  
 ne coligindo estas coisas. Se-  
 ria mesmo quasi apenas  
 um dar gosto ao tempo, si  
 não fosse o verdadeiro ga-  
 nho de vista em amor  
 e entusiasmo com que ~~tudo~~  
 trabalhei. Só me resta  
 uma certa tristurinha  
 indecisa de não ser pro-  
 fissional no assunto e  
 não ter valorizado com mais  
 base os meus tesouros do  
 meu povo. Mas aí ficam  
 pelo menos os tesouros pra  
 quem quiser e possa  
 engrandecer. "Tudo o mais  
 vem a ser nada" <sup>(1)</sup>. Ou  
 no verso do cantor.

(1) N. 8 Bibliografia p 113

Figura 5 – Anotação de MA destinada ao prefácio inacabado pertencente ao projeto “Na pancada do ganzá”, com a expressão “uma certa tristurinha indecisa”. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-MMA-074-132

O verbete “O folclore no Brasil” de 1942 (ANDRADE, 2019) mencionado anteriormente parece atestar a severidade de MA não apenas na avaliação do folclorismo de AA, mas para consigo mesmo<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Ver a respeito: Cavalcanti (2019).

## ALGUMA CONCLUSÃO

É difícil supor que Duarte não tivesse comentado com MA a origem do material ao lhe entregar em 1934 sua cópia do que pudera reaver da colheita destinada ao “Cancioneiro caipira” de AA. A relação afetiva e colaborativa de Duarte com AA em vida foi muito próxima, como atesta sua dedicação à divulgação póstuma de sua obra. O que sabemos é que MA denominou o material a ele entregue como “Fundos folclóricos paulistas, colecionados por Paulo Duarte”. MA relacionou-se com essa documentação conforme o entendimento de colheita etnográfica da época, incorporando em suas próprias colheitas aquelas consideradas fidedignas feitas por outros pesquisadores.

Dada a estatura intelectual de AA e sua peculiar inserção no ambiente modernista (MILLIET, 1947), a história do destino do inacabado “Cancioneiro caipira” ganha, entretanto, colorido particular. Afinal MA conhecia e admirava *O dialeto caipira*, e a menção à severidade de orientação folclorística de seu autor, feita na sua avaliação dos estudos de folclore no Brasil (ANDRADE, 2019), parece referir-se a outras produções folclóricas de AA. Como lembra a inspiração freudiana da Dona Ausente, entre o desconhecimento, a ambivalência e o silenciamento, o relacionamento de MA com AA bem pode ser visto como sintomático de algum tipo de sequestro ou recalque. Fato é que, para além da dispersão sofrida, o projeto do “Cancioneiro caipira” nos legou boa parte dos textos escritos por AA sobre as expressões culturais populares e os estudos de folclore, os quais, reunidos em sua maior parte postumamente por Duarte em *Tradições populares* (AMARAL, 1982), merecem a interpelação contemporânea.

“Na pancada do ganzá”, por sua vez, frutificou disperso em muitos escritos folclórico-etnográficos de MA, tendo gerado um conhecido núcleo organizado postumamente por Alvarenga, composto por *Danças dramáticas do Brasil, Música de feitiçaria no Brasil, Os cocos, As melodias do boi e outras peças* (ANDRADE, 1982, 1983, 1984, 2002b). Cheio de interconexões entre si e com outros textos estudiosos, tais escritos até hoje instigam novas leituras<sup>47</sup>.

Para além dos impedimentos biográficos, o fértil inacabamento dos dois cancionários não deixa de indicar incertezas e impasses inerentes aos respectivos projetos. A etnografia praticada tanto por AA como por MA traz a marca da concepção evolucionista. Orientava-se pelo rigor da colheita autêntica e fidedigna acerca das expressões artísticas de camadas populares consideradas mais primitivas e culturalmente mais puras. Aspirações conceituais mais modernas já surgiam e eles não deixaram também de apreendê-las. A percepção socioantropológica das tradições populares como integrantes de modos de vida, avançada nos anos 1920 por AA, merece atenção na atualidade. Tal orientação, entretanto, embora apregoada por ele, não chegou a ser aplicada às colheitas destinadas ao “Cancioneiro”.

Na segunda metade dos anos 1930, MA conviveu com novos paradigmas de pesquisa em meio às iniciativas do Departamento. Ele relutou em abandonar as antigas referências teóricas e metodológicas, muito embora as dimensões criativa e

---

47 A complexa organização desses quatro livros foi concluída por Alvarenga em 1959. As datas das respectivas primeiras publicações se sucederam entre 1959 e os anos 1980. Ver a respeito: Alvarenga, 1984.

expressiva presentes em seus escritos folclóricos tenham permitido a liberdade de pensamento que gerou tantos *insights* precursores<sup>48</sup>.

Outro aspecto que a um só tempo distingue e reúne os dois autores é o interesse pela poesia da oralidade popular. MA era músico e, ao registrar melodias, transcrevia em partituras o que escutava, preocupando-se com a dicção e sonoridade da letra a ser cantada<sup>49</sup>. AA não era músico, porém, assim como MA, era poeta sensível e atento ao ritmo e musicalidades do falar popular com seus provérbios, adivinhas, quadrinhas e os mais elaborados romances, cantos e desafios. Ambos se interessavam, como diria Jakobson (1984), por todas as formas codificadas da arte verbal

Com essa conceituação do linguista e folclorista Roman Jakobson, os idealizados cancioneiros de AA e de MA ultrapassam a formação de um pensamento moderno acerca das culturas populares e chegam à atualidade como registros de formas poéticas vivazes. Leia-se em alta voz uma quadrinha como “Minha mãe é uma ribeira/ meu pai é rio corrente/ sou filho das águas claras/ Não tenho nenhum parente” anotada por AA em uma folha timbrada de *O Estado*<sup>50</sup>. Sua rima, métrica, sonoridade, seus dizeres fáceis de memorizar, que vão e voltam na mente, trazem vozes insuspeitas e instauram um pequeno acontecimento no fluxo da vida social. Acendem a imaginação. Feitos por parâmetros teóricos e metodológicos hoje superados<sup>51</sup>, tais registros servem de abrigo ao caráter de *performance* inerente às formas da poesia popular. Guardam consigo uma qualidade poética que nos interpela reavivada por nossa atenção. Trazem a qualidade irreduzível das formas de arte: rompem fronteiras e atravessam o tempo. Os cancioneiros inacabados produziram férteis resultados.

---

48 O desenvolvimento desse aspecto da obra de MA extrapola os propósitos deste texto. Pode abordá-lo em Cavalcanti e Fry (2017) e Cavalcanti (2012). Ver também: Travassos (2014).

49 Para a música como assunto dominante na obra de MA, ver: Toni (2021) e Botelho e Hoelz (2021). Em “O samba rural paulista”, Andrade (1937b) detalhou sua forma de registrar os sambas no item “processo da colheita documental”, indicando as dificuldades de registro por meios não mecânicos. As novas tecnologias de gravação trazidas pelas iniciativas do Departamento (CARLINI, 1994) tudo revolucionariam.

50 Dossiê Amadeu Amaral, Fundo Paulo Duarte, Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio, Universidade Estadual de Campinas.

51 Hoje em dia, além do recurso às tecnologias de documentação sonora e visual que começavam a ser experimentadas nos idos de 1937 em meio às excursões de pesquisa promovidas pela Sociedade de Etnografia e Folclore com o apoio do Departamento de Cultura, a elaboração cuidadosa de contextos sociais, a explicitação da participação do pesquisador na situação de interação, o cuidado com a autoria e desempenho dos sujeitos interlocutores, a explicitação das condições e limites de realização de um trabalho, são certamente requisitos incontornáveis. Nada disso, entretanto, retira das colheitas das formas poéticas populares seu valor intrínseco.

## SOBRE A AUTORA

### MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI

é antropóloga, professora titular do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). É autora de, entre outros livros, *Drama, ritual e performance: a antropologia de Victor Turner* (Mauad X, 2020) e *Rivalidade e afeição: ritual e brincadeira no Bumbá de Parintins* (UEA/Autografia, 2022).

cavalcanti.laura@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5415-3091>

## REFERÊNCIAS

- ACKERMAN, Robert. O antropólogo que morre e ressuscita: vida e obra de James George Frazer. *Bérose* - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie. 2019. Paris. Disponível em: <https://www.berose.fr/article1669.html?lang=fr>. Acesso em: 2 abr. 2021.
- ALENCAR, José de. (1874). *O nosso cancionário*. Campinas: Pontes Editores, 1994.
- ALVARENGA, Oneyda (Org.). *Cartas: Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- ALVARENGA, Oneyda. Explicações. In: ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1984, p. 7-50.
- ALVARENGA, Oneyda. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 9-47.
- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo, 1974.
- ALVARENGA, Oneyda. Explicação inicial. In: ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- AMARAL, Amadeu. *Letras floridas*. São Paulo: Hucitec, 1976a.
- AMARAL, Amadeu. *Ensaio e conferências*. São Paulo: Hucitec, 1976b.
- AMARAL, Amadeu. *Poesias completas*. São Paulo: Hucitec, 1977.
- AMARAL, Amadeu. (1948). *Tradições populares*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1982.
- AMARAL, Amadeu. 1920. *O dialeto caipira*. São Paulo: Parábola Editorial, 2020.
- AMARAL, Amadeu. *Espumas*. São Paulo: Editora d'A Cigarra, 1917.
- ANDRADE, Mário de. A entrada dos palmitos. *Revista do Arquivo Municipal*, ano 4, v. XXXII, 1937a, p. 51-64.
- ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. *Separata da Revista do Arquivo Municipal*, n.41, 1937b, p. 37-116.
- ANDRADE, M. A dona ausente. *Atlântico: revista luso-brasileira*, n. 3, Rio de Janeiro, 1943, p. 9-14.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.
- ANDRADE, Mário de. Prefácio. *Arte em revista*. *Questão O popular*, ano 2, n. 3, março de 1980, p. 55-57.

- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Org. Oneyda Alvarenga. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, tomos I, II e III, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Org. Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. “Amadeu Amaral”. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia (10-IX-1939), 2002a, p. 183-188.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006a.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Org. e Explicação por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006b.
- ANDRADE, Mário de. (1949). *O folclore no Brasil*. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos do folclore brasileiro*. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Global, 2019, p. 23-80.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. Org. e estabelecimento de texto e notas por Flávia Toni. São Paulo: Edusp, 2020.
- ANDRADE, Mário de. Na pancada do ganzá. Manuscrito de obra. Material de pesquisa reunido por Mário de Andrade para a composição de livro que conteria vasto material musical recolhido no Nordeste. s. d. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-MMA-074.
- ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura: história da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- ARINOS, Affonso. *Lendas e tradições brasileiras*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Eds., 1937.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- BOTELHO, André. O modernismo como movimento cultural: uma sociologia política da cultura. *Lua Nova*. Revista de Cultura e Política, v. III, 2020, p. 175-209.
- BOTELHO, A.; HOELZ, M. *Modernismo como movimento cultural*. Petrópolis: Vozes, 2022.
- BRAGA, Theophilo. *Cancioneiro popular português*. 2. ed. Lisboa: J. Q. Rodrigues e Cia, 1911.
- BRITO BATISTA, Raimunda. O alcance da cantoria. In: Andrade, Mário de. *Vida do cantador*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (Org.). *Mário de Andrade: me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. São Paulo: Imesp, 2015.
- CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, 1994.
- CARNEIRO, Edison. *A dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *Edição gene tica d'O sequestro da dona ausente de Ma rio de Andrade*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. Através do Brasil com Afonso Arinos. *Revista do IEB*, n. 46, fev. 2008, p. 201-216.
- CASTRO, Moacir Werneck de Castro. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2016.
- CATÁLOGO do Fundo Paulo Duarte. Centro Cultural Alexandre Eulálio. Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp. 2021.

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Mário de Andrade, folclorista. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos do folclore brasileiro*. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Ed. Global, 2019, p. 147-170.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A movimentação em prol da defesa do folclore brasileiro nos anos 1950. In: SANT'ANNA, M.; QUEIROZ, H. (Org.) *Em defesa do patrimônio cultural brasileiro: percursos e desafios*. Fórum de entidades em defesa do patrimônio cultural brasileiro. Brasília: Milfontes, 2021a. Disponível em: <https://forumpatrimoniobr.wordpress.com/2023/02/08/relatorio-em-defesa-do-patrimonio-cultural-percursos-e-desafios>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A música folclórica na fonte. In: MARTINS, Ana Cecília; STARLING, Heloisa (Org.). *História da música brasileira em 100 fotografias*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021b.
- CAVALCANTI, Maria Laura V.C.; CORRÊA, Joana. *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2018.
- CAVALCANTI, Maria Laura; FRY, Peter. Brazil's music of sorcery according to Mário de Andrade. An introduction by the editors. *Vibrant (Virtual Brazilian Anthropology)*, v. 14, n. 1. January to April, 2017. Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/maria-laura-viveiros-de-castro-cavalcanti-peter-fry-brazils-music-of-sorcery-according-to-mario-de-andrade-an-introduction-by-the-editors>. Acesso em: 18 jan. 2023.
- CAVALCANTI, Maria Laura V.C.; VILHENA, Luiz Rodolfo da Paixão. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização dos estudos de folclore. In: CAVALCANTI, Maria Laura V.C. *Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- CONTOS populares portugueses. Recolhidos da tradição oral e coordenados por A. Thomaz Pires. V. I. Elvas/Typographia Progresso, 1902.
- COSTA, Antonio Maurício. *Bumbás da Amazônia: negritude, intelectuais e folclore (Pará, 1888-1943)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2022.
- CUNHA, Mário Wagner Vieira da. Festa de Bom Jesus de Pirapora. *Separata da Revista do Arquivo*, n. 41. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937, p. 5-36.
- DAMANTE, Hélio. Perfil de Amadeu Amaral. *Revista do Arquivo Municipal*, n. 125, junho de 1949, p. 66-90.
- DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. São Paulo: Alameda, 2022.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo; Edart/São Paulo Livraria Editora Ltda., 1971.
- DUARTE, Paulo. *Amadeu Amaral*. São Paulo: Hucitec, 1976.
- FALCÃO, Rubens. *Um folclorista esquecido: Amadeu Amaral*. Rio de Janeiro: Tipografia Batista de Souza, 1977.
- FARIA, Luis de Castro. *Antropologia: espetáculo e excelência*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
- FERNANDES, Florestan. A contribuição folclorística de Amadeu Amaral. I - O estudo do folclore brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, 5 de dezembro de 1948a, p. 7.
- FERNANDES, Florestan. Variações sobre *Tradições populares*. *O Estado de S. Paulo*, 12 de dezembro de 1948b.
- FERNANDES, Florestan. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. São Paulo: Anhembi, 1961.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo, Hucitec, 1978.
- FERREIRA, Leonardo da Costa. *Memória, política e folclore na obra de Amadeu Amaral entre 1916-1928*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2007.

- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Letras insulares: leituras e formas da história no modernismo brasileiro. In: CHALOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. Pereira (Org.). *A história contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 301-331.
- FRAZER, James. *O ramo dourado*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1982.
- GEIGER, Amir. *Uma antropologia sem métier*: primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.
- GINSBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1991.
- GOES, M. L. O Modernismo contido de Sérgio Milliet: para uma releitura de sua atuação intelectual. *Revista de História da Arte e da Cultura*, n. 23, 2021, p. 91-107.
- GONÇALVES, Lisbeth (Org.). *Sérgio Milliet 100 anos*: trajetória, crítica de arte e ação cultural. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado, 2004.
- HOELZ, Maurício. Espelho de Macunaíma: o ensaio sobre música brasileira para além do nacionalismo. *Sociologia e Antropologia*, maio-ago, v. 8, n. 2, 2018, p. 599-627.
- JAKOBSON, Roman. Étude du folklore. In: JAKOBSON, Roman. *Une vie dans le langage*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984, p. 73-97.
- KANTOR, I.; MACIEL, Débora A.; SIMÕES, Júlio Assis (Org.). *A Escola Livre de Sociologia e Política*: anos de formação (1933-1953) – Depoimentos. São Paulo: Escuta/Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 2001.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade*: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Um projeto de Mário de Andrade. *Arte em revista*. Questão O Popular, ano 2, n. 3, março de 1980, p. 52-53.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade e a dona ausente. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade no *Diário Nacional*. In: ANDRADE, Mário. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005, p. 9-14.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Macunaíma de Mário de Andrade nas páginas de Koch-Grünberg. *Manuscrítica*, n. 24, 2013, p. 151-161.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. Por esse mundo de páginas. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015, p. 19-41.
- MARTINS, Marcelo Adriano. *Dois trajetórias, um modernismo musical?* Mário de Andrade e Renato Almeida. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *A poesia popular na República das Letras*: Silvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc/Funarte, 1994.
- MEDEIROS, Sérgio (Org.). *Makunaíma e Jurupari*: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MICELI, Sérgio (Org.). *História das ciências sociais no Brasil*. v. 1. São Paulo: Finep/Idesp/Vértice, 1989.
- MICELI, Sérgio (Org.). *História das ciências sociais no Brasil*. v. 2. São Paulo: Finep/Idesp/Vértice, 1995.
- MILLIET, Sérgio. Amadeu Amaral. *O Estado de S. Paulo*, 24 de outubro de 1947, p. 4.
- MIL quadras populares brasileiras (contribuição ao folk-lore). Recolhidas e prefaciadas por Carlos Góes. Rio de Janeiro: F. Brigue et Cia, 1916.
- MIL trovas populares portuguesas. Coleccionadas e prefaciadas por Agostinho de Campos e Alberto D'Oliveira. Quarta edição novamente prefaciada. Lisboa: Imprensa Nacional, 1937.
- MONTEIRO, Luciano. Para uma ciência da brasilidade: a institucionalização da pesquisa folclórica e

- etnográfica em São Paulo na década de 1930. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História das Ciências e da Saúde, Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, Rio de Janeiro, 2014.
- MORAES, Rubens Borba de; BERRIEN, William (Org.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza, 1949.
- MORAES, Rubens Borba de; Berrien, William (Org.) *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1998. 2 v. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1023>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- MORAIS, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORAIS, Eduardo Jardim de. Mário de Andrade: retrato do Brasil. *Cadernos ensaio* 4. Série grande formato. Mário de Andrade/hoje. São Paulo: Editora Ensaio, 1990.
- MORAIS, Eduardo Jardim de. Modernismo e folclore. In: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate (série Encontros e Estudos, n. 1), Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1992, p. 75-78.
- MORAIS, Eduardo Jardim de. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional, Edições de Janeiro, 2015.
- NAVES, Santuza. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NOGUEIRA, Maria Guadalupe Pessoa. *Edição anotada da correspondência de Mário de Andrade e Renato Almeida*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.
- PACHECO, João. Amadeu Amaral. *Separata da Revista do Arquivo Municipal*, n. 128. São Paulo: Departamento de Cultura. 1949.
- PEIRANO, Mariza. *Uma antropologia no plural*. Brasília: Ed. Unb, 1994.
- PEIXOTO, Fernanda. Mário e os primeiros tempos da USP. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30. Brasília: Iphan/MinC, 2002, p. 156-169.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas; PONTES, Heloisa; SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *Antropologias, histórias, experiências*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantigas das crianças e do povo*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1974.
- RIBEIRO, João. *O folk-lore: estudos de literatura popular*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1919.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Vértice/Iuperj, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOARES, Lélia Gontijo. Mário de Andrade e o folclore. In: *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore: 1936-1939*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1983, p. 7-14.
- STOCKING JR., George W. The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition. In: STOCKING JR., George W. (Ed.). *Romantic motives: essays on anthropological sensibility* (History of anthropology, v. 6). Madison: The University of Wisconsin Press, 1989, p. 208-279.
- TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.
- TONI, Flávia Camargo. Introdução – O compromisso musicológico de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. Org. e estabelecimento de texto e notas por Flávia Toni. São Paulo: Edusp, 2020, p. 11-35.

- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o folclore. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – Mário de Andrade, n. 30, Brasília: Iphan/Minc, 2002, p. 90-109.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Palavras que consomem: uma contribuição à análise dos cocos-de-embolada. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 51. mar.-set, 2010, p. 13-40.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Um colóquio de bruxos: Mário de Andrade, Fernando Ortiz e a música de feitiçaria. Debates. *Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, v. 12, 2014.
- VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2013.
- VAN GENNEP, Arnold. (1909). *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos*, v. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.
- VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *Projeto e missão: o Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Ed. FGV/Funarte, 1997.

# Eufrásia Teixeira Leite entre as finanças e a moda

[ *Eufrásia Teixeira Leite between finance and fashion* ]

Flávio Oscar Nunes Bragança<sup>1</sup>

Priscila Faulhaber<sup>2</sup>

**RESUMO** • Este artigo tem como objetivo apontar na biografia de Eufrásia Teixeira Leite sua condição de mulher celibatária, e o estigma que esse estado representava no contexto do século XIX. Busca interpretar o papel da moda no processo de autonomização vivenciado por Eufrásia. Sua história perpassa questões sobre individualidade e coletividade, independência financeira e amor romântico, conformidade e insubmissão. A investigação baseia-se na interpretação de dois de seus retratos e na análise de sua coleção de trajes pertencentes ao Museu Casa da Hera para demonstrar que Eufrásia utilizou a moda como instrumento de distinção, não obstante a sua situação de mulher celibatária. • **PALAVRAS-CHAVE** • Eufrásia Teixeira Leite; celibato feminino; autonomização; moda. • **ABSTRACT** • This

article aims to point out in the biography of Eufrásia Teixeira Leite her condition as a celibate woman, and the stigma that this state represented in the context of the 19th century. It seeks to interpret the role of fashion in the process of empowerment experienced by Eufrásia. Her story permeates questions about individuality and collectivity, financial independence and romantic love, conformity and insubmission. The investigation is based on the interpretation of two of her portraits and on the analysis of her collection of costumes belonging to the Casa da Hera Museum, to demonstrate that Eufrásia used fashion as an instrument of distinction, despite her situation as a celibate woman. • **KEYWORDS** • António Hespanha; political centralization; juridical pluralism.

*Recebido em 7 de abril de 2022*

*Aprovado em 20 de setembro de 2022*

BRAGANÇA, Flávio Oscar Nunes; FAULHABER, Priscila. Eufrásia Teixeira Leite entre as finanças e a moda. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 143-161, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p143-161>

1 Universidade Veiga de Almeida (UVA, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

2 Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

## FATORES CONDICIONANTES

Quando nos aproximamos da história de Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930), percebemos a ausência de muitas informações que justifiquem suas escolhas diante dos panoramas a ela apresentados. Um aspecto ainda não explorado em suas biografias foi o fato dela ser uma mulher celibatária que utilizou a moda em seu processo de autonomização. Eufrásia nasceu e cresceu na cidade de Vassouras, no Vale do Paraíba fluminense, cercada pelos barões cafeicultores. Seu pai, Joaquim José Teixeira Leite (1812-1872), era capitalista, um importante comissário do café e político; sua mãe, Ana Esméria Correia e Castro (1827-1871), era filha do barão de Campo Belo. Habitaram uma residência urbana que posteriormente seria conhecida como Casa da Hera, transformada em museu-casa desde 1968.

Consta que o casal Teixeira Leite teve um filho, que faleceu quando criança, e teria educado as filhas Francisca Bernardina (1845-1899) e Eufrásia com os conhecimentos que um gestor deveria ter, com capacidade para administração e competência para exercer a autoridade diante dos negócios. Os biógrafos sublinham que Eufrásia recebeu instrução distinta da maioria, já que a educação oitocentista não oferecia expectativas de autonomia às mulheres. A princípio foi instruída nos padrões de jovens abonadas na época, estudou num internato para moças de famílias ricas da região dirigido pela francesa Madame Grivet, situado num distrito de Vassouras. Tratava-se de privilégio para poucas, visto que, segundo os dados do Censo Geral de 1872, apenas 37% das mulheres que integravam a população livre do Rio de Janeiro eram alfabetizadas (RAINHO, 2002, p. 83). Todavia, essa formação teria lhe conferido o refinamento para desempenhar o papel de mulher de elite na vida da corte, mas não capacidade de se autodeterminar e agir com liberdade intelectual. A vasta biblioteca da Casa da Hera transmite a impressão do ambiente intelectualizado em que Eufrásia viveu durante a infância e juventude. Poucas pessoas no Brasil tinham uma biblioteca tão selecionada numa época com raras livrarias localizadas na corte.

É possível examinar em diversas publicações sobre Eufrásia a afirmação de que a competência que demonstrou futuramente nas finanças estaria associada à influência do pai. Em livreto dedicado ao Museu Casa da Hera (MCH), o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) assegura: “muito da genialidade e do inusitado da vida

de Eufrásia se deve à atitude do pai, o qual contrariando o hábito da época teria ensinado matemática financeira às filhas como se filhos homens fossem” (IBRAM, 2014, p. 41). A historiadora e museóloga Neusa Fernandes (2012, p. 64) também afirma que “Eufrásia herdara o espírito empresarial do pai, que, descobrindo as aptidões da filha, preparou-a para um novo mundo. Tornando-se ela uma grande investidora profissional, uma esperta financista e uma mulher do mundo”. Uma hipótese que aponta para outra direção é da pesquisadora de indumentária Ana Carolina Umbelino (2016, p. 16), que afirma: “É possível que a dedicação de Eufrásia aos negócios tenha tido uma influência não só da ação do pai como negociante e político, mas igualmente da avó materna, também chamada Eufrásia, a baronesa de Campo Belo”. Sua avó, Eufrásia Joaquina do Sacramento Andrade (1799-1873), havia casado com o próprio tio, Laureano Correia e Castro (1790-1861), próspero fazendeiro, proprietário de 352 escravizados, milhares de pés de café e da fazenda conhecida como Secretário, com sua fabulosa sede, considerada um dos mais belos palacetes do Vale do Paraíba. Com a morte de Laureano, em 1861, a avó de Eufrásia “não abriu inventário e deu continuidade à exploração agrícola de suas fazendas” (FALCI; MELO, 2012, p. 38). Quando a baronesa de Campo Belo faleceu, em 1873, seus netos fizeram a partilha dos seus bens, sendo possível notar que, nos 12 anos em que geriu as fazendas, demonstrou competência na administração da produção cafeeira. Podemos depreender que, nesse período – entre seus 11 e 23 anos de idade –, Eufrásia recebeu influência de sua avó materna na formação da autoimagem acima das pressões sociais que recaíam sobre as mulheres.

Em 1873, Francisca, com 28 anos, e Eufrásia, com 23 anos, ficaram órfãs após o falecimento repentino dos seus pais em menos de um ano, herdando, assim, uma grande fortuna, valor que correspondia a 5% das exportações brasileiras na ocasião. Em seguida, faleceu sua avó materna, aumentando ainda mais a rica herança (FERNANDES, 2012, p. 57). Estavam solteiras e gerindo um patrimônio milionário, uma exceção aos padrões do século XIX, visto que autonomia financeira não compunha o quadro das mulheres. Se ficassem no Brasil, estariam sob a proteção e controle do tio, o barão de Vassouras, e seriam encaminhadas para casamentos indesejados (ALONSO, 2007, p. 54). Assim sendo, as irmãs decidiram partir para Paris. Venderam o palacete da família situado no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro, ações e títulos, e assim romperam com os códigos habituais de uma família patriarcal tradicional. Fernandes (2012, p. 57) aponta que possivelmente Eufrásia “intuiu que, ficando na sua cidade, poderia perder sua fortuna, uma vez que vivenciara a crise do café e vislumbrava o fortalecimento das novas ideias abolicionistas e republicanas”. Podemos reconhecer que, se assim foi, mais que intuição, a decisão racional teve como base a vivência da conjuntura econômica e social.

Em sua viagem rumo à Europa em agosto de 1873, Eufrásia encontrou-se com Joaquim Nabuco (1849-1910). Com 24 anos, recém-formado em direito, ele já atuava na defesa da abolição e viria a ser político e notório diplomata. Nas três semanas que ficaram a bordo do vapor Chimborazo, estabeleceram compromisso e chegaram noivos ao destino. Eufrásia entregara sua mão por iniciativa própria, visto que não há registro de que tenha sido feito pedido formal ao tio, que era contrário ao enlace por causa da filiação liberal do jovem e do desnível econômico dos noivos (ALONSO,

2007, p. 55). Além dos entraves dos interesses familiares, as aspirações pessoais alimentavam as divergências entre os noivos. Joaquim Nabuco tinha um estilo jovial, valorizava os prazeres da vida. Já Eufrásia dava seus primeiros passos rumo a uma vida de êxito como mulher de negócios. O casamento sujeitaria ambos a uma situação de subordinação e controle. Esse dilema provocou inúmeras vezes a interrupção do noivado. E assim que os anos que se seguiram testemunharam uma série de imbróglis, o casal continuou a trocar correspondências, promessas de casamento permeadas por indecisões e desencontros. No final de 1885, encontraram-se no Rio de Janeiro. Eufrásia se hospedou no Hotel White, no Alto da Boa Vista, onde puderam desfrutar do isolamento da Floresta da Tijuca durante um mês. Ainda estavam apaixonados. No último dia ela lhe enviou um bilhete onde se lê “Eu te amo de todo o coração” (apud FERNANDES, 2012, p. 132). Eufrásia voltou à Europa por influência da irmã, enquanto Nabuco envolveu-se cada vez mais nos seus projetos políticos.

O ano seguinte foi marcado por períodos de silêncio e troca de cartas que anunciaram o desfecho. Em abril de 1887, Nabuco foi a Paris, resistiu por alguns dias, até que a visitou e fizeram as pazes. Por fim, Eufrásia escreve para ele no mesmo mês. “Eu tenho algum dinheiro e não sei o que fazer dele; compreendo que me é muito mais agradável emprestar a si que a um desconhecido” (apud FERNANDES, 2012, p. 135). Nabuco ficou ofendido com a oferta e rompeu definitivamente o relacionamento. Quatorze anos após a viagem no vapor Chimborazo, um intercurso marcado por muitos desencontros sem chegar a uma decisão definitiva, oscilaram sucessivamente entre atitudes e posições pessoais, além de ser pressionados por interesses políticos e influências familiares. “Na juventude, supôs que poderia conciliar duas forças motrizes de seu tempo: o capitalismo e o romantismo” (FALCCI; MELO, 2012, p. 12).

As irmãs Teixeira Leite não constituíram casamentos, foram celibatárias por toda a vida e não tiveram filhos, assim, resistiram aos mecanismos de controle sobre as mulheres e aos privilégios sociais do vínculo conjugal. Foram favorecidas pela emancipação financeira, todavia ainda precisavam encarar o preconceito que sofria o celibato feminino.

Eufrásia tinha 37 anos quando aconteceu o rompimento definitivo com Nabuco, e podemos examinar que o compromisso não foi constante no longo período de relacionamento. Assim, seu *status* era de solteira, constituindo um desprestígio social numa época na qual as mulheres se casavam antes dos 20 anos. Podemos identificar o estigma sofrido por mulheres que passaram da idade habitual de se casar e comumente não tinham como instituir patrimônio numa estrutura econômica patriarcal. Segundo Michelle Perrot, no século XIX, a compreensão cristã do celibato como via de perfeição é modificada através da apologia da maternidade e da utilidade. “O celibato é considerado a situação das ‘desprezadas’, das ‘solteironas’, que serão boas tias (deixando herança) ou intrigantes temíveis (*La Cousine Bette* de Balzac<sup>3</sup>). O celibato é uma escolha difícil que supõe uma certa independência econômica” (PERROT, 2007, p. 46). A literatura brasileira oitocentista apresentou algumas personagens nessa situação – por exemplo, nos primeiros romances de Machado de Assis (1839-1908),

---

3 A autora faz referência ao romance *A prima Bette*, de Honoré de Balzac, publicado em 1846. A personagem título é uma solteirona de meia-idade amargurada que por inveja busca destruir a família de sua prima.

na obra de Aluísio Azevedo (1857-1913)<sup>4</sup> –, mulheres comumente retratadas como conservadoras, protetoras dos valores da família e agregadas em casa de parentes, colocadas numa posição marginal de desprestígio social.

A manutenção da subserviência da mulher ao sistema patriarcal foi identificada por Gilberto Freyre no meado do século XIX. Da casa-grande rural ao sobrado na área urbana, a mulher continuava subjugada pelo pai e pelo marido, todavia, como os senhores urbanos já não estavam dispostos a gastar tanto com as filhas solteiras quanto antes, a celibatária sofreu muitas pressões. As restrições de ordem jurídica e social faziam com que “as solteironas, principalmente, fossem pouco mais que escravas na economia dos sobrados” (FREYRE, 2021, p. 244). Eram menosprezadas não só por homens, mas pelas mulheres que correspondiam à estrutura patriarcal. Ocupavam funções na casa como governantas, no cuidado com as crianças, em atividades domésticas repetitivas, circulavam nas áreas voltadas para o serviço, auxiliavam na rotina devocional da família. “Sua situação de dependência econômica absoluta fazia dela a criatura mais obediente da casa” (FREYRE, 2021, p. 244).

Esse contexto de submissão das mulheres solteiras não correspondia à situação das irmãs Teixeira Leite devido à emancipação de ambas em decorrência da independência financeira e jurídica alcançada. A escolha pela mudança do interior fluminense para Paris corresponderia também à convergência de migração de mulheres solteiras para as cidades nas últimas décadas do século XIX, onde adquiriam maior visibilidade e autonomização. No novo cenário, Eufrásia não só rompeu com o estigma, como imprimiu uma imagem segura de mulher de negócios emancipada, distante da figura de uma mulher madura desolada, abandonada para viver uma vida frustrada. O casamento não era sua prioridade.

## **DISTINÇÕES SOCIAIS**

Quando Eufrásia chegou à Europa, em 1873, a França estruturava sua Terceira República, iniciando-se um período de prosperidade econômica, acesso aos bens de consumo e transformações culturais. Nos 50 anos em que viveu em Paris, demonstrou educação requintada e autodiscernimento no trato social em uma cidade em ebulição, assim como iniciativa e eficiência com a área financeira. Dizer que era a pessoa certa no momento certo seria reduzir sua habilidade em identificar a oportunidade adequada para agir, aptidão que comprovou ter como investidora. Operou na Bolsa de Valores numa época de restrições de acesso às mulheres. Comprovou sua aptidão e enorme capacidade de trabalho ao centralizar os negócios em si própria. Na ocasião de sua morte, seus bens somavam 30 mil ações de 297 empresas em inúmeros países, “foram encontrados bens na França, Bélgica, Inglaterra, Alemanha, Mônaco, Egito, Romênia, Estados Unidos da América do Norte, Canadá, Chile e Rússia” (CATHARINO, 1992, p. 136).

---

4 Esta pesquisa identificou na obra machadiana a tia Úrsula, do romance *Helena* (1876), a ama Maria das Dores, de *Iaiá Garcia* (1878), e a tia Camila, do romance *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo.

Eufrásia e Francisca adquiriram uma habitação de luxo com cinco andares na rue de Bassano, próxima ao Arco do Triunfo. O seu inventário francês descreve a casa e todos os objetos contidos em seu interior, tapetes, sofás, quadros, piano, lustres, que compunham o cenário de recepções e jantares. A vida social das irmãs Teixeira Leite ainda necessita, em grande parte, ser decifrada. Trechos das cartas de Eufrásia e os diários de Joaquim Nabuco “deixam a impressão que concertos, óperas, teatros, viagens à Itália e à Espanha, por exemplo, fossem cotidianos presentes na vida das irmãs” (FALCI; MELO, 2012, p. 91). Na intenção de averiguar se as celibatárias tinham uma vida recatada, esta pesquisa investigou inúmeros jornais franceses do período em que viviam em Paris, e encontramos a menção das irmãs Teixeira Leite em listas de eventos da alta sociedade parisiense: são vários jantares, festas privadas, lanches, apresentações musicais e teatrais, turfe e viagens. Em 14 de julho de 1887, o diário francês de perfil conservador *Le Gaulois* desmente as notícias de outros jornais que haviam anunciado o casamento de Eufrásia Teixeira Leite com o Duque de Montmorency. Citando o primeiro nome no diminutivo em português, chama-a de Euphrasinha, descrevendo-a tomando por referências seus ascendentes brasileiros: “Senhorita Teixeira é bem conhecida em Paris por sua distinção e beleza, e muito apreciada na alta sociedade” (ECHOS..., 1887 – tradução nossa<sup>5</sup>). Essas pistas nos indicam que as irmãs tinham uma vida ocupada e não se enquadravam numa suposta vida monótona de celibatária.

Após o falecimento da irmã, em 1899, Eufrásia continuou a ter destaque nos jornais franceses, como nas recepções da família imperial. Segundo *La Revue Mondaine*, edição de 25 janeiro de 1903, ela esteve num evento beneficente com a princesa Isabel, identificada como condessa d’Eu, organizado em favor da missão Pères du Saint Esprit du Brésil (CHARITE, 1903). Um dado curioso identificado nesta pesquisa é que Eufrásia tornou-se membro da Société de Géographie, em 1906, a associação francesa que promove a geografia (TEIXEIRA-LEITE, 1907, p. 46). Em 1908, seu nome aparece duas vezes na lista anual do Grand Monde Parisien et de la Colonie Étrangère editada pelo jornal *Paris-Mondain* com a relação nominal dos membros da alta sociedade e seus respectivos endereços em Paris, das casas de campo e na Riviera Francesa (TEIXEIRA-LEITE, 1908, p. 317). Aparece também como membro associado do anuário, de 1904, da Société des amis du Louvre, organização que buscava recursos da iniciativa privada na aquisição de obras para o museu. Era também notada como elegante nos camarotes dos hipódromos, e continuou a atuar na maturidade: em 1919, já com 69 anos, foi vista usando um vestido charmoso verde-cinza e preto, com um grande chapéu nas corridas de cavalo no Bois-de-Boulogne, como constatou a coluna La vie Sportive do jornal *Le Figaro* (LA VIE..., 1919).

Eufrásia regressou ao Brasil em 1922, voltou à Europa e esteve mais uma vez no Rio de Janeiro, em 1924, para retornar definitivamente em 1926. Passou a viver entre a capital, onde se hospedava no Hotel dos Estrangeiros, no atual bairro do Flamengo, estrategicamente posicionada próxima ao centro do poder político e econômico, e em Vassouras, na antiga residência. Durante todo o período em que

---

5 “Mlle Teixeira est bien connue à Paris pour sa distinction et sa beauté, et fort appréciée dans le monde” (ECHOS..., 1887).

residiu em Paris, Eufrásia foi determinada em suas ações para manter a Casa da Hera praticamente intacta.

Em 1929, Eufrásia foi diagnosticada com desequilíbrio funcional em uma lesão cardíaca e uma nefrite crônica que se agravava. Suas cartas revelam que, mesmo doente, continuou firme na gestão de seus negócios e tinha esperança de que restabeleceria a saúde para voltar à França. Manteve-se atuante contrariando a inatividade que a sociedade impõe aos idosos. Faleceu em 13 de setembro de 1930 num apartamento alugado meses antes por temporada na Ladeira da Glória, no Rio de Janeiro. O testamento que foi aberto dois dias após beneficiava os deserdados da sorte de Vassouras. Celibatária, sem herdeiros ascendentes, como avós e pais, e do mesmo modo sem descendentes, como filhos e netos, Eufrásia poderia escolher a quem beneficiar. Dessa forma, optou pela filantropia, visando equipar sua cidade de nascença com benfeitorias, como escolas e hospital. Eufrásia construiu sua postura ativa adotando posições pautadas em sua individualidade até em seu último momento ao optar por deixar sua herança para os menos afortunados, contrariando os interesses da família.

## **PADRÕES DESAFIADOS**

A preservação da Casa da Hera é resultado, em primeiro lugar, da vontade de Eufrásia Teixeira Leite de conservar a casa do pai como a tinha vivenciado na juventude – assim o fez em vida e ao deixar em seu testamento a exigência de que não fosse habitada e nem modificada. A residência foi tombada em 1952 e transformada em museu na década seguinte<sup>6</sup>. Nesse longo processo, deixou de ser uma residência e entrou na esfera pública, conservando mobiliário, elementos decorativos, utensílios domésticos e pessoais, quadros e um acervo de trajes.

De certa maneira, o propósito de Eufrásia se mantém até os dias atuais, visto que, embora a filha usufruísse de maior fama, é a narrativa do pai que é explorada através do circuito expositivo do museu. Há o discurso relacionado à própria casa e aos objetos que a constituem, esse indissociável da figura de Joaquim José Teixeira Leite, e sua atuação como comissário do café. Outro atribui à Eufrásia poder e domínio sobre as situações que enfrentou. Esse discurso eclode pontualmente através dos monitores no circuito expositivo, principalmente quando diante de seus retratos e eventualmente quando um de seus vestidos é exposto. Podemos identificar nesses objetos de museu a influência da moda, no sentido psicologicamente atraente dado por Gilberto Freyre (2009, p. 27): “a moda como uma expressão ou como um complemento de beleza, de elegância, de físico, de característico antropológico, de personalidade, mais de

---

6 O herdeiro responsável pela Casa da Hera foi o Instituto das Missionárias do Sagrado Coração de Jesus. Um convênio de caráter permanente foi estabelecido com a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), em 1965, que passou a assumir sua administração. Em 1988, as irmãs do Instituto declararam-se impossibilitadas de continuar na administração do legado, transferindo-se, assim, à segunda herdeira, a Irmandade da Santa Casa da Misericórdia de Vassouras (FALCCI; MELO, 2012, p. 127). Desde 2009, o acordo é mantido com o recém-criado Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

mulher do que de homem”. A sedução da moda nos leva a pensar em seu caráter efêmero, sua ênfase nas vaidades, atributos que para grande parte dos indivíduos não estariam associados a uma bem-sucedida mulher de negócios. Todavia, a moda não é avessa à lógica racional: para Gilles Lipovetsky (1989, p. 17), a sedução é nela integrada ao cálculo e à razão produtiva, “onde a racionalidade funciona na efemeridade e na frivolidade, onde a objetividade se institui como espetáculo, onde o domínio técnico se reconcilia com o lúdico, e o domínio político, com a sedução”. É possível reivindicar autoridade e excelência na gestão dos negócios, manter-se disciplinado e estrategista, ao mesmo tempo que se postula o devaneio da moda.

Dentre os objetos preservados no MCH encontram-se dois retratos de Eufrásia, um quadro em pastel, em que aparece jovem, e outro em óleo, que a representa na meia-idade. Neles é possível observar sua aparência, notar seus trajes e sua postura firme. A nossa análise dos retratos articulará a identificação das linhas, cores e composição das formas com assuntos e conceitos, reconhecendo-os como elementos portadores de significados na identificação iconográfica. Todavia procuraremos nas imagens princípios subjacentes que revelem atitudes e intenções. Esse nível da investigação, que buscará compreender o retrato como um documento da personalidade de Eufrásia Teixeira Leite, reconhece no quadro algo a mais que a iconografia. Tal interpretação foi denominada pelo historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968) como “iconologia”. Neste caso a iconografia é integrada a outros métodos e procedimentos: “se o sufixo ‘grafia’ denota algo descritivo, assim também o sufixo ‘logia’ – derivado de logos, que quer dizer ‘pensamento’, ‘razão’ – denota algo interpretativo” (PANOFSKY, 1991, p. 54). Assim, Panofsky concebeu a iconologia como uma iconografia interpretativa que requer o elemento histórico para que possa ser alcançada, posto que os métodos de abordagem de pesquisa se fundam num mesmo processo. Os historiadores do vestuário utilizam fontes visuais como ferramentas de análise da moda em sua complexidade, pois revelam características de tecido, modelagem e corte, mas também interpretações de diversos aspectos relacionados aos estilos das roupas, dos cabelos, da maquiagem, da postura corporal, dos acessórios. As fontes visuais, como a pintura, podem indicar sutilezas da codificação de gênero e idade, aspirações sociais, diferenças locais (TAYLOR, 2002).

Um ensaio sociológico norteador no Brasil nas discussões sobre comportamento feminino imbricado com moda e estética foi publicado por Gilda de Mello e Souza (1919-2005) na *Revista do Museu Paulista*, em 1951<sup>7</sup>. A autora buscou interpretar as significações sociais da moda do século XIX a partir da análise de fotografias, pinturas, ilustrações e trechos literários de autores brasileiros como José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908), e franceses como Honoré de Balzac (1799-1850) e Marcel Proust (1871-1922). Analisou a diferença marcada pelas configurações existentes entre os sexos. Todavia se afastou da abordagem biológica

---

7 Como resultado de sua tese de doutorado, *A moda no século XIX: ensaio de sociologia estética*, defendida no ano anterior no Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (USP) sob a orientação do sociólogo francês Roger Bastide. A tese foi publicada em livro em 1987, 37 anos após a defesa, com o título *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*, sendo regularmente reeditada. Utilizaremos neste artigo a 6ª reimpressão da 1ª edição publicada em 2009 pela editora Companhia das Letras.

ao considerar que a roupa acentua um conjunto de diferenças que modula a voz, os movimentos, a postura, e reforçou ser difícil separar os efeitos provocados pela natureza daqueles acrescentados por séculos pela mútua segregação da distinção de tarefas. A autora enfatizou que em sociedades de passado patriarcal, como a brasileira, o isolamento da mulher se manifesta nas atitudes tolhidas e na falta de naturalidade no convívio com o sexo oposto (SOUZA, 2009, p. 58).

O antagonismo entre os “gêneros”, identificados como “sexos”<sup>8</sup> no texto, é marcado por duas configurações morais: a masculina, regida por um “código de honra originado nos contatos da vida pública, comercial, política e das atividades profissionais”, que se diferencia da moral feminina, essa “relacionada com a pessoa e os hábitos do corpo e ditada por um único objetivo, agradar aos homens” (SOUZA, 2009, p. 58). A vestimenta do século XIX reforçou de maneira categórica essas diferenças em formas, cores e tecidos mais do que em épocas anteriores. A moda conferiu a cada gênero um conjunto diferente de características marcado por princípios de restrição para homens e de exuberância para a mulher. A sociedade estratificada entre plebeus e aristocratas passou para uma sociedade de classes na qual as distinções seriam menos expressas por sinais exteriores e sim pelas qualidades pessoais de cada um. A individualidade não deve desaparecer nos adornos, “sumir debaixo dos brocados, formando com a roupa um todo indissolúvel, mas destacar-se dela, reduzindo-a a um cenário discreto e amortecido no qual se exhibe o brilho pleno da personalidade” (SOUZA, 2009, p. 81). A historiadora do vestuário Diana De Marly constata que no século XIX o dinheiro novo das indústrias e das finanças permitiram que as classes médias desafiassem a aristocracia. “O que era incomum nessa nova classe era que os homens concentravam suas energias em ganhar mais dinheiro e não gastavam tanto em seus guarda-roupas pessoais como a aristocracia havia feito” (DE MARLY, 1886, p. 24 – tradução nossa<sup>9</sup>). O homem abastado deixa de demonstrar *status* em si mesmo e concentra as evidências de seu poder monetário na vida elegante da esposa.

Num dos quartos da Casa da Hera, onde possivelmente dormiam as irmãs Teixeira Leite, atualmente destaca-se o quadro em pastel (Figura 1) no qual a filha caçula aparece jovem, na obra sem data, seu rosto aparenta entre 16 e 18 anos, suas maçãs são proeminentes, mas o maxilar mais estreito e a boca pequena ainda lhes dão um ar púbere. Seus olhos amendoados são acentuados por sobranceiras arcadas, e seus cabelos estão tão presos para trás que aparentam ser curtos. Michelle Perrot (2007, p. 55) aponta que, sobretudo no século XIX, há uma erotização dos cabelos das mulheres, época do esconder/mostrar, e que a sugestão de as “tosquiar” libertaria o homem “da obsessão de suas cabeleiras e talvez da culpabilidade de desejá-las”. Segundo a historiadora, as primeiras mulheres a cortar os cabelos foram estudantes russas dos anos 1870-1880, ao entrarem para as faculdades de medicina. Só a partir de então que se esboçaria uma silhueta de mulher jovem de cabelos curtos (PERROT, 2007 p. 59). Cabelos raramente eram deixados soltos em público, entretanto, comumente os retratos femininos deixavam entrever que estavam presos num coque, o que não é

8 De modo geral, diferencia-se sexo, que é biológico, de gênero, que é social, cultural (PERROT, 2007).

9 “What was unusual about this new class was that the men concentrated their energies on making more money and did not spend so much of it on their personal wardrobes as the aristocracy had done” (DE MARLY, 1886, p. 24).

visto em Eufrásia. Representada sentada num sofá sem encosto em postura ereta, seu corpo está em perfil para direita enquanto seu rosto frontal encara o espectador à medida que seu braço direito apoia-se numa almofada. O vestido de baile preto acinturado, com amplo decote com alças, exhibe os braços desnudos e um imenso leque de plumas pende do seu lado esquerdo. O jogo da vestimenta feminina no século XIX indica um equilíbrio harmonioso entre o traje e a nudez. Entretanto, “o vestido da mocinha era, é verdade, paradoxalmente mais modesto que o da senhora casada” (SOUZA, 2009, p. 152). A jovem Eufrásia parece desafiar o código definidor de que jovens sem marido deveriam demonstrar recato, permitindo maior concessão às casadas. Utiliza sua postura e descobre parte do seu corpo revelando sua individualidade, demonstrando já ter descoberto sua fisionomia pessoal. O leque em linha radial a partir da cintura contorna de maneira provocante sua silhueta.



Figura 1 – Autor desconhecido, Eufrásia Teixeira Leite, pastel sobre tela 1,49 m x 1,51 m, s/d.  
Fonte: Ibram, Museu Casa da Hera, 2015

A figura de Eufrásia revela-nos um interesse pela moda, mas o faz com equilíbrio surpreendente, sabe jogar entre a ousadia do decote e a parcimônia do preto e dos quase imperceptíveis brincos. A *coquetterie*<sup>10</sup> é resultado de uma entrega apaixonada pelos adornos. A ausência de ornamentos no vestido é inusitada visto que, principalmente na segunda metade do século, era abundante o uso de babados, fitas, rendas e flores artificiais que tornavam um vestido diferente do outro. “E na diferença do modelo do vestuário inseriam-se, ainda que timidamente, as diferenças das individualidades,

<sup>10</sup> Atitude de quem busca admiração pelos cuidados excessivos com a aparência.

por mais que as mulheres da elite formassem um grupo homogêneo” (RODRIGUES, 2010, p. 116). A jovem Eufrásia economiza-os num exercício de inteligência que não é fruto de ócio, mas da destreza dum espírito amadurecido. Parecer austero e simples era atributo masculino, uma vez que a mulher era símbolo de excesso, a possibilidade de escolher o que vestir também era um meio de se expressar. “A moda permitiu que a mulher se expressasse socialmente, não somente quando usava o que estava na ordem do dia, mas, em especial, quando conseguia dar às suas vestimentas a marca da sua individualidade” (RAINHO, 2002, p. 145).

Os ambientes luxuosos da Casa da Hera indicam que as jovens irmãs Teixeira Leite viveram intensamente frequentando muitos bailes e saraus. Para tanto “as senhoras e moças compravam e mandavam vir por parentes ou através de caixeiros viajantes vestidos dos melhores costureiros da Corte, ou mesmo encomendavam da Europa” (TELLES, 1968, p. 58). Não se sabe a procedência do vestido de Eufrásia Teixeira Leite retratado no pastel. Todavia, a indumentária está em sintonia com a silhueta da moda francesa do período, o que sugere uma referência com a Rua do Ouvidor, local que centralizava o melhor da moda no país. O desenvolvimento de Vassouras em meados do século impulsionou a preocupação com o luxo. Em 1864, instala-se na vila “o primeiro atelier de modas femininas, de Madame Masson, tendo, como diretora, a artista Madame Simon, e na mesma ocasião, abrem-se as joalherias de João Joaquim Calhois e de José Calazãs” (TELLES, 1968, p. 58). Assim, os salões da família também se tornaram cenários para a moda. Os saraus e bailes eram frequentes, como indica Silva Telles a partir de uma carta escrita por Joaquim José Teixeira Leite, em 1865, endereçada ao conselheiro Belizário, que era casado com uma de suas sobrinhas. Na mensagem, o proprietário da Casa da Hera afirma que não é só em Botafogo que eles se divertiam, que as moças se regalavam em saraus que não pareciam terminar (TELLES, 1968, p. 57).

No Brasil oitocentista, onde se multiplicaram títulos nobiliárquicos com o pagamento de altas taxas, os grupos não estavam caracterizados o bastante pela tradição dos costumes. Sendo assim, a posse de riquezas era a grande modificadora social. Souza identifica no romance romântico brasileiro a consideração do dinheiro como força da existência. Afirma, contudo, que, em sociedades em que as classes estavam separadas e conservadas pela tradição, o sentimento de classe seria mais forte (SOUZA, 2009, p. 115). Assim sendo, Eufrásia deixou para trás uma sociedade de formação recente na qual a sua fortuna lhe daria garantias de privilégio bem maiores do que as que encontrou na alta sociedade francesa, na qual a riqueza seria apenas um dos elementos.

O retrato mais conhecido de Eufrásia se encontra no salão vermelho da Casa da Hera e a representa enquanto vivia em Paris (Figura 2). É uma pintura a óleo de autoria do francês Carolus-Duran (1837-1917), que assinou e datou 1887, mesmo ano

do rompimento com Joaquim Nabuco<sup>11</sup>. Eufrásia ostenta seus 37 anos com altivez e postura ereta. Sua figura de pele alva destaca-se do fundo vermelho em superfície lisa e sua face frontal firme no centro equilibra-se no tronco em perfil. Apesar da pouca maquiagem, seus olhos amendoados e expressivos são ampliados por sobrancelhas arqueadas, boca rubra, mas delicada, e queixo pouco proeminente, cabelos presos. O vestido de baile em cetim branco com decote generoso revela o volume do busto, pescoço alongado, sem joias, a alça pende provocantemente de seu ombro na direção do casaco de pele solto em seus braços<sup>12</sup>. Como em seu retrato da juventude, Eufrásia utiliza os artifícios da moda a seu favor para realçar seu colo e olhos marcantes de maneira sedutora, mas igualmente destemida. Os anos vindouros constatarão que o casamento não era sua prioridade e pouco menos seria sua única oportunidade de realização social e econômica. Dessa maneira, se Eufrásia busca a arte de seduzir, ela a utiliza com outros propósitos.

---

11 Em carta número 218, do acervo da Fundação Joaquim Nabuco, mas sem data, apenas com indicação de “Domingo”, Eufrásia escreve para Nabuco: “Passei a semana a mais triste possível, como era absolutamente necessário distrair-me, comecei o meu retrato, o Carolus prometeu-me fazer um *chef-d’oeuvre* e disse-me que quer perder a reputação que tem, se não for este um dos seus melhores retratos como pintura se entende”. Carta fac-símile reproduzida por Fernandes (2012, p. 198-199).

12 Sobre a ousadia, podemos comparar com a repercussão de uma obra do aluno célebre de Carolus-Duran, John Singer Sargent (1856-1925), o quadro intitulado *Madame X*, pintado entre 1883-1884, que se encontra no acervo do Metropolitan Museum, de Nova York. Retrata Madame Pierre Gautreau num vestido preto com um generoso decote, a mão esquerda apresentando o anel de casamento. Na versão original, Sargent colocou uma das alças do vestido caída sobre o braço direito, semelhante à maneira como Carolus-Duran representou Eufrásia. O efeito sensual causou polêmica, obrigando o artista a repintar a alça no ombro e manter o título da obra num pseudônimo.



Figura 2 – Carolus-Duran, Eufrásia Teixeira Leite, pintura a óleo, 81,5 cm x 63,3 cm, 1887.  
Fonte: Ibram, Museu Casa da Hera, 2015

A mulher do século XIX, ao equilibrar as regras da etiqueta e a arte da sedução, combinava a oferta e a negação (SOUZA, 2009, p. 93). No retrato, Carolus-Duran destaca seus encantos anatômicos com o vestido enfatizando seu decote, parte do braço desnudo e sua silhueta vigorosa, enquanto preenche o campo abaixo com o casaco de pele criando uma base firme para a composição triangular da figura. A segurança que a vassourense exibe vai além da simples elegância, imprime uma figura desafiadora. Sua experiência a legitima no momento econômico em que a riqueza se concentra na produção industrial e em outros veículos de investimento.

Os industriais e banqueiros optavam por um visual austero, deixando para a sua esposa o caráter de exibição do status social através da suntuosidade dos vestidos e da beleza das joias. “A aparência das mulheres de um núcleo familiar constituía-se em um capital simbólico para seus homens, que ficavam na dependência da imagem que elas traduzissem para o seu grupo de convívio. E isso não custava pouco” (RODRIGUES, 2010, p. 119). A posição central na composição desse núcleo social era ocupada por duas irmãs celibatárias que exerciam sua autonomização econômica. No quadro, a mulher de negócios encontra o equilíbrio entre a exuberância de seus atributos femininos expostos no vestido de baile e o rigor consigo mesma, seu caráter severo e sobriedade. Caberia uma observação do espaço em que o quadro se encontra atualmente no MCH, o salão vermelho, ambiente cuja função era recepcionar os homens após um jantar ou sarau para conversas ditas masculinas, onde fumavam enquanto discutiam política e economia (IBRAM, 2014, p. 73).

Eufrásia demonstrou sua capacidade de trabalho ao atuar numa época em que a grande maioria das mulheres eram restritas ao âmbito doméstico mantendo-se firme numa invejável agenda social que dificilmente poderia ser associada ao ócio. Desse modo, afastou-se do perfil da mulher oitocentista, assumindo o que, na época, seria considerado um papel masculino, a realização da sua individualidade na profissão. Ocupou o espaço público onde mulheres eram menos vistas, onde o silêncio e a invisibilidade eram impostos a elas. Acreditamos que a gerência que imprimiu nos negócios, na forma de pensar, agir e acontecer, também estampou na maneira pela qual era vista. Antes de se submeter à conformidade da opressão da imagem da moda, Eufrásia a utilizou modelando sua aparência e abarcando suas ambiguidades. Sua imagem estabelece uma ligação entre a razão e o sentimento, sem excluir as contradições, sobriedade e ostentação, decoro e sensualidade, revelar e esconder.

## **TRAJES DE EUFRÁSIA**

A coleção de trajes de Eufrásia Teixeira Leite apresenta em sua maioria peças de alta-costura francesa num recorte temporal do fim do século XIX ao início do XX e corresponde à época em que em vivia em Paris. Assim sendo, esta pesquisa buscou investigar indícios de quando esses trajes vieram para o Brasil. O inventário de Eufrásia datado de 18 de novembro de 1930, tendo como inventariante dr. Antônio José Fernandes Jr., apresenta a lista de bens do espólio existentes na propriedade Chácara da Hera. Na descrição dos objetos encontrados em seus respectivos cômodos é possível identificar inúmeras vezes a menção de “roupas antigas” (INVENTÁRIO..., 1930 ). O inventário não descreve os trajes, porém podemos presumir, pelo volume encontrado entre gavetas e guarda vestidos, que as roupas já estavam na Casa da Hera quando do falecimento da proprietária. A descrição, mesmo que superficial, das peças, com indicação da tipologia e tecido, ocorreu em 1952 por conta do tombamento realizado pelo DPHAN solicitado pela madre Rachel Marchesi, do Instituto de Missionárias do Sagrado Coração de Jesus (UMBELINO, 2016, p. 56-57). As herdeiras fizeram uma relação dos objetos, onde são listadas 54 peças entre trajes de diferentes tipologias,

calçados, luvas, leques, chapéus e sombrinha, organizadas por salas e mostruários de peroba (RELAÇÃO..., 1952). Conseguimos coletar dados que indicam que a coleção foi exposta durante as primeiras décadas do museu, todavia, atualmente, esses trajes raramente são exibidos por motivo de conservação e permanecem acondicionados na reserva técnica. Esta pesquisa teve acesso à coleção em visitas técnicas orientadas pela equipe do museu.

A capacidade de agir no momento oportuno que Eufrásia imprimiu com maestria nos negócios pode ser corroborada pela contemporaneidade de seus trajes. Na coleção estão representados grandes nomes da alta-costura francesa da Belle Époque. Como um peignoir etiquetado Jacques Doucet (1853-1929), que converteu a loja de lingerie de luxo herdada do seu avô numa respeitável casa de alta-costura. Partes de uma fantasia de madame Paquin (1869-1936), primeira mulher a abrir uma maison de alta-costura, em 1891. Um casaco e uma saia da Maison Rouff, fundada em 1884, na qual madame Paquin havia sido treinada (DE MARLY, 1986).

O destaque da coleção fica por conta das dez peças grifadas com a etiqueta da Maison Worth. O inglês Charles Frederick Worth (1825-1895) é considerado o pai da alta-costura por, ao fundar sua maison em 1857, ter atribuído a si mesmo o status de criador e não somente de fornecedor, como acontecia com os seus antecessores. Assumiu a condição de artista e promoveu a distinção entre as roupas produzidas pelas confecções e aquelas criadas sob o prestígio das casas de alta-costura. Sua grife foi mantida mesmo após a sua morte, sucedido por seu filho Jean-Philippe Worth (1856-1926), só encerrando as atividades 100 anos após ser fundada (DE MARLY, 1986). Charles Worth assegurou a assinatura nas suas criações ao colocar uma etiqueta com seu nome nos trajes. No período em que esteve à frente da maison, empregou três modelos de etiquetas em suas criações – a última utilizada a partir de 1887 apresenta a inscrição “C Worth” em letras cursivas pretas simulando a assinatura do costureiro. Todos os trajes da Maison Worth pertencentes ao acervo do MCH apresentam essa tipologia de etiqueta, o que indica que foram adquiridas na transição entre o fundador e seus descendentes. Representam o momento de consolidação da alta-costura, uma transformação organizacional que daria conta da grande demanda da produção regular de vestuários inéditos sob medida. A alta-costura teve como base o individualismo na medida em que pregou vestir uma mulher de maneira singular a partir da autonomia criativa do costureiro. Suas criações representaram distinção de classe, mas principalmente foram sustentadas pela ideologia individualista, que reforçou gostos para a originalidade, a fantasia, a personalidade incomparável (LIPOVETSKY, 1989, p. 103). Eufrásia usou em seu guarda-roupa as grandes maisons francesas de seu tempo, aquelas que vestiam princesas, duquesas, mulheres de banqueiros, mas também grandes atrizes, cantoras de ópera e cortesãs. O acervo de trajes no MCH forma uma importante evidência sobre esse momento definidor da organização do trabalho dentro dessa indústria. Podemos supor que dificilmente Eufrásia estaria desatenta a esse fenômeno de transformação na produção, distribuição e consumo de bens e serviços do mercado de moda. Embora os registros sobre seus negócios sejam escassos, é possível identificar o seu portfólio de investimentos no mercado financeiro internacional através de seu inventário.

Entre ações de grandes empresas de diferentes setores encontram-se manufaturas têxteis, como linho e algodão (FALCCI; MELO, 2012, p. 97).

A coleção de trajes é uma evidência tangível do seu sucesso. Não só pela representação de grandes nomes da alta-costura, mas pela maneira sofisticada na qual equilibra roupas simples com suntuosas. Se a moda do final do século XIX distanciou os tipos de vestuário entre trajes discretos para o dia e faustosos para a noite, no guarda-roupa de Eufrásia Teixeira Leite esses códigos se misturam. Um conjunto para o dia em tafetá marrom tem aplicações em predarias e recortes no tecido formando folhas de café (Tombo III7). Por outro lado, um elegante vestido de baile de veludo preto enfatiza somente os drapeados em forma de grande laço que acompanham o decote (Tombo II30). No conjunto, os trajes apresentam diversidade de estilos que acompanham tanto as atualizações das silhuetas da moda quanto a adequação em diferentes ocasiões: vestidos de baile (Tombo II34), trajes de montaria (Tombo II40), saídas de teatro (Tombo II50), *tailleurs* tradicionalmente associados às atividades esportivas e ao trabalho (Tombo I243) e sobrepostos utilizados para cobrir os decotes nas intempéries (Tombo II49). Os conjuntos esporte eram utilizados em passeios pela cidade, em cafés e restaurantes, eram versáteis e demonstram o ganho de autonomia que certas mulheres exigiram nas últimas décadas do século.

O vínculo religioso de Eufrásia é incontestável, basta observar algumas de suas atividades e o destino de sua herança às instituições católicas, todavia seus trajes também revelam seu gosto pelas fantasias decorativas e excessos da moda, considerados um desvio da moral cristã tradicional. Para uma mulher celibatária de meia-idade, representava a busca de uma vida mais livre e cheia de alegria, demonstrando que o enobrecimento do trabalho não significava o descarte das frivolidades, das belezas temporárias e do prazer. Bastante diferente da imagem da solteirona descrita por Gilda de Mello e Souza (2009, p. 90), de mulher fracassada entregue aos bordados infundáveis que tinha de se conformar à vida cinzenta.

Como uma mulher de negócios, Eufrásia utilizou a moda como um instrumento de integração individual à alta sociedade. Mas também o fez como meio de expressão, embora não fosse seu único meio, exerceu sua sintonia com o tempo presente e reconheceu a importância da estética que não é apenas herdada naturalmente, mas criada. Se levarmos em consideração a exuberância de alguns de seus trajes seja na forma dos vestidos, na ousadia do decote, seja na escolha dos tecidos e uso de ornamentos, podemos perceber que Eufrásia procurou utilizar a moda como instrumento de afirmação de sua individualidade.

As escolhas estéticas da vassourense desviam das proposições sisudas associadas às mulheres celibatárias. Mesmo atuando como uma mulher de negócios, não demonstrou desinteresse completo pelo adorno, como fizeram os políticos e homens de carreira profissional, ou mesmo as mulheres que assumiam funções como governantas, e como fizeram as feministas das primeiras ondas. A análise dos retratos e a investigação de sua coleção de trajes apontam para a habilidade de Eufrásia em equilibrar os valores estéticos convencionados como femininos e os relacionados à eficiência masculina. Roupas, acessórios e adornos foram instrumentos que utilizou na afirmação de sua individualidade e como artifício socializador empregado nos ambientes em que circulou.

Podemos concluir que Eufrásia enfrentou as configurações morais que marcavam o antagonismo de gênero de maneira a demonstrar controle da própria imagem. Nos quadros analisados, seu olhar não é vago, nem é dirigido para fora da cena, ela encara o observador, desafiando-o. Seus retratos e sua coleção de trajes sugerem que, mesmo como solteira e mulher de negócios, não optou pelas formas contidas e aparência parcimoniosa. Utilizando decotes, braços desnudos, evidenciando pescoço e nuca, cintura marcada, seus trajes bem talhados eram ornamentos com bordados e aplicações diversas. Empregou tais artifícios numa atitude que não indica passividade visto que, ao utilizar os recursos da moda, operou com as convenções identificadas com a feminilidade hegemônica sem demonstrar submissão. Suas cartas e testamento reforçam seu controle sobre si, seu juízo diante das situações, e que não se enquadrava ao papel de subordinação que era imposto às mulheres. Os documentos apontam para um comportamento que desafiava as demarcações masculinas de autoridade. Suas escolhas demonstraram ruptura com os padrões sociais impostos a uma mulher celibatária, dessa maneira a moda serviu-lhe como meio de expressão, de busca da própria individualidade, na afirmação de sua autonomização em ambientes de circulação masculina.

## SOBRE OS AUTORES

**FLÁVIO OSCAR NUNES BRAGANÇA** é doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio/MAST) e professor de História do Vestuário e da Moda na Universidade Veiga de Almeida (UVA).

braganca.flavio@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6453-0324>

**PRISCILA FAULHABER** é antropóloga, doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), professora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio/MAST) e da Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e pesquisadora titular do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast).

priscila@mast.br

<https://orcid.org/0000-0002-0251-5433>

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, Angela. *Joaquim Nabuco: os salões a as ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ASSIS, Machado de. Helena. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1876. Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4827/1/002049\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4827/1/002049_COMPLETO.pdf). Acesso em: dez. 2022.
- ASSIS, Machado de. *Yaiá Yaiá Garcia*. Rio de Janeiro: G. Vianna & C. Editores, 1878. Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4775/1/002147\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4775/1/002147_COMPLETO.pdf). Acesso em: dez. 2022.
- AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. 3. ed. Rio de Janeiro: Typ. De Adolpho de Castro Silva & C., 1887. Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4893/1/002293\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4893/1/002293_COMPLETO.pdf). Acesso em: dez. 2022.
- BALZAC, Honoré. *A prima Bette*. Porto Alegre: Globo, 1952.
- CATHARINO, Ernesto José Coelho Rodrigues. *Eufrásia Teixeira Leite 1850-1930: fragmentos de uma existência*. Compilação e notas. 2. ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1992.
- CHARITE. *La Revue Mondaine: Politique, Littéraire, Artistique*, Paris, Le Monde, 25 de janeiro de 1903. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6229336p/f143.image.r=Teixeira%20leite?rk=21459;2>. Acesso em: 23 jan. 2022.
- CORRESPONDÊNCIA do Rio de Janeiro. (Nota sobre moléstia da filha de Joaquim José Teixeira Leite). *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, Ano XIV, 30 de abril de 1857, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/217280/13228>. Acesso em: 16 jul. 2022.
- DE MARLY, Diana. *The history of haute couture 1850-1950*. New York: Holmes & Meier Publishers, 1986.
- ECHOS de Paris. Le Gaulois : littéraire et politique, Vigésimo primeiro ano. Terceira série, número 1773, Paris, 7 de julho de 1887, p. 1. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5261853/f1.image.r=Teixeira%20leite?rk=21459;2>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- FALCI, Miridan Britto; MELO, Hildete Pereira de. *A sinhazinha emancipada: Eufrásia Teixeira Leite (1850-1930) – A paixão e os negócios na vida de uma ousada mulher do século XIX*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2012.
- FERNANDES, Neusa. *Eufrásia e Nabuco*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Global, 2004. (4ª reimpressão, 2021).
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. Museu Casa da Hera/ Eneida Queiroz, Daniele de Sá Alves, Cinthia Rocha. Coleção Museus dos Ibram. Museu Casa da Hera / Brasília, DF: Ibram, 2014.
- INVENTÁRIO de Eufrásia Teixeira Leite. Inventariante Dr. Antônio José Fernandes. Museu Casa da Hera (Cópia). Volume I, Comarca de Vassouras, RJ, Brasil, 11 de outubro de 1930, p. 98-127.
- LA VIE sportive: les courses. *Le Figaro* : journal non politique. Paris, 65º ano, 3ª série, nº152, 2 de junho 1919, p. 2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2921551/f2.image.r=%22Mlle%20%20Teixeira%20Leite%22?rk=751076;4>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MADAME X (Madame Pierre Gautreau), 1883-84. John Singer Sargent. The MET – The Metropolitan Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12127>. Acesso em: 11 jan. 2022.
- MCH – MUSEU Casa da Hera. Acervo Digital. Indumentária. Disponível em: <http://museucasadahera.acervos.museus.gov.br/indumentaria>. Acesso em: 26 jul. 2022.
- PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

- RAINHO, Maria do Carmo. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções* – Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- RELAÇÃO do Museu Histórico da “Casa da Hera” da finada Eufrasia Teixeira Leite. Processo de Tombamento, n. 459-T-52, p. 22-49. Arquivo Central do Iphan/Seção RJ, julho de 1952. In: *A Casa Senhorial, Portugal, Brasil e Goa. Anatomia dos Interiores. Relação de móveis e objetos da Casa da Hera, 1952*. Coordenação: Ana Pessoa (FCRB). Edição: Francesca Martinelli (PCTCC/FCRB), 2020. Disponível em: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/documenta-varia/548-relacao-de-moveis-e-objetos-da-casa-da-hera-1952>. Acesso em: 26 jul. 2022.
- RODRIGUES, Mariana Tavares. *Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*. São Paulo: Estação Letras e Cores, 2010.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TAYLOR, Lou. *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- TEIXEIRA-LEITE (Mlle. de), rue de Basano, 40 (VIII). *La Géographie bulletin*, Paris, 15 de janeiro de 1907, p. 46. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96596208/f62.item>. Acesso em: 23 jan. 2022.
- TEIXEIRA-LEITE (Mlle. E.), 40 rue de Basano (VIII). *Paris-mondain : annuaire du grand monde parisien et de la colonie étrangère*, Paris, 1908, p. 317. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205233j/f428.image.r=Teixeira%20Leite?rk=42918;4>. Acesso em: 23 jan. 2022.
- TELLES, Augusto C. da Silva. Vassouras: estudo da construção residencial urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 16, Rio de Janeiro, 1968, p. 9-135. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=3866>. Acesso em: jan. 2022.
- UMBELINO, Ana Carolina de Freitas. *O acervo de indumentária do Museu Casa da Hera: proposta de catálogo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais). Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2016.

# Paisagens brasileiras do século XIX: cotidiano e desafios dos viajantes naturalistas

*[19th century Brazilian landscapes: daily life and challenges of naturalist travelers]*

**Fernando de Moraes<sup>1</sup>**

**Marina Haizenreder Ertzogue<sup>2</sup>**

**Reuvia de Oliveira Ribeiro<sup>3</sup>**

**RESUMO** • Os diários de naturalistas em expedições no Brasil, no século XIX, formam um arcabouço para a pesquisa bibliográfica sobre diversas expedições realizadas por várias porções do país. Este estudo buscou, através da leitura dos relatos de viagem, conhecer as paisagens do interior do Brasil no século XIX, além do cotidiano das populações. Os resultados foram agrupados em categorias e indicam semelhanças nas experiências de campo, assim como no captar das diferentes paisagens naturais e antrópicas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Naturalistas; paisagem; século XIX; experiência de campo. • **ABSTRACT** • The

diaries of naturalists in expeditions in Brazil, in the nineteenth century, form a framework for bibliographic research on various expeditions carried out in various parts of the country. This study sought, through the reading of travel reports, to get to know the landscapes of Brazil's countryside in the 19th century, as well as the daily life of the populations. The results were grouped into categories and indicate similarities in the field experiences, as well as in the capturing of different natural and anthropic landscape.

• **KEYWORDS** • Naturalist; landscape; XIX century; field experience.

*Recebido em 15 de abril de 2022*

*Aprovado em 20 de setembro de 2022*

MORAIS, Fernando de; ERTZOGUE, Marina Haizenreder; RIBEIRO, Reuvia de Oliveira. Paisagens brasileiras do século XIX: cotidiano e desafios dos viajantes naturalistas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 162-179, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii84p162-179>

<sup>1</sup> Universidade Federal do Tocantins (UFT, Palmas, TO, Brasil).

<sup>2</sup> Universidade Federal do Tocantins (UFT, Palmas, TO, Brasil).

<sup>3</sup> Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins (IFTO, Porto Nacional, TO, Brasil).

Encontrar o Brasil, suas espécies minerais, botânicas, animais e índios estava no imaginário dos naturalistas do século XIX, que na época já travavam conhecimento sobre os trópicos. As paisagens brasileiras eram apresentadas em publicações de viagens e em toda uma gama de histórias que fascinavam a população europeia. Entre os que estiveram em solo brasileiro, no referido período, foram selecionadas as obras de Johann Emanuel Pohl (1782-1834 – austríaco), George Gardner (1812-1849 – escocês), Francis Castelnau (1810-1880 – francês), Louis Van Houtte (1810-1876 – belga) e Auguste Biard (1799-1882 – francês), para a compreensão das paisagens e dos desafios relacionados à experiência de campo e fazer científico.

Com uma missão de reconhecimento e estudos ligados à expedição científica, que compôs parte da comitiva nupcial da arquiduquesa Leopoldina por ocasião de seu casamento com o príncipe dom Pedro I, ao Brasil, Johann Emanuel Pohl, médico, percorreu do litoral ao interior entre os anos de 1817 e 1821.

Outro europeu a empreender uma longa viagem nas terras tropicais do Brasil, entre 1836 e 1841, foi George Gardner, médico e botânico, que, no prefácio do livro sobre a viagem realizada, descreveu que sua mente foi acesa pela grandiosidade das descrições de Humboldt e outros viajantes sobre a magnitude dos cenários e das belezas da América. Era grande seu interesse por botânica, e foram determinantes, para a realização da viagem, o aconselhamento de seu professor de botânica e a pouca quantidade de ingleses que já tinham realizado a expedição, especialmente ao cerne do Brasil.

Representante da França, o naturalista Francis Castelnau chefiou uma missão enviada pelo governo e esteve no Brasil entre 1843 e 1845, quando sua expedição foi em direção à Bolívia. Percorreu um amplo trajeto, o que também incluiu extensa navegação pelo rio Araguaia e a divisa do Brasil com o Paraguai, mas teve a permissão de entrada negada. Ao longo da viagem, recolheu, com muitas dificuldades, exemplares de animais, plantas, rochas e, com muitos temores, inclusive da tripulação, travou vasto contato com indígenas e esforçou-se na descrição das províncias e dos ambientes naturais.

O viajante Louis van Houtte, formado em estudos comerciais, trabalhou no ministério de finanças, em Bruxelas, e parte do seu tempo livre era dedicada ao estudo das flores do Jardim Botânico da cidade. Houtte foi proprietário de uma loja de

flores e sementes. Em 1833, fundou uma revista de horticultura. Patrocinado por um rico colecionador, o viajante belga partiu para o Brasil (1834) com objetivo de coletar orquídeas e outras espécies vegetais que foram enviadas para a Europa. Depois de permanecer por quatro meses no Rio de Janeiro, Louis van Houtte seguiu para Minas Gerais, Goiás, São Paulo e Paraná. Em 1837, quando regressou para a Europa, foi nomeado diretor do Jardim Botânico de Bruxelas. Dez anos depois, Houtte publicou “Courte excursion dans les montagnes des Orgues et dans les forêts vierges au Brésil” (1847).

Auguste François Biard, pintor, gravador e naturalista francês, estudou na École des Beaux-Arts, em Lyon. Em 1824, mudou-se para Paris. Viajou para Egito, Grécia e Síria. Em 1858, desembarcou no Rio de Janeiro, aos 60 anos de idade. Depois de excursionar pela África e pelo Oriente, Biard decidiu aventurar-se pela América do Sul. Por recomendação de Taunay, cônsul francês no Brasil, Biard foi recebido pelo imperador dom Pedro II, hospedando-se no Paço Imperial. Permaneceu dois anos no Brasil, fez excursões por Amazonas, Espírito Santo e Rio de Janeiro. Em 1862, publicou *Deux années au Brésil* com gravuras de Edouard Riou a partir dos esboços do próprio Biard.

Com a abertura dos portos a partir de 1808 e a vinda da Família Real, o Brasil, anteriormente fechado às expedições científicas e com pouca ou nenhuma ligação entre as províncias, era um campo novo de pesquisas em comparação com a América. O período foi assinalado por duras críticas dos naturalistas à forma de gestão e tratamento destinado ao estrangeiro, conforme relato de Castelnau (2000, p. 144), que cita a existência na Biblioteca do Rio de Janeiro de um documento “assaz curioso, que nos dá a medida do espírito de ignorância que presidia ao governo deste belo país; é a ordem para prender e mandar como prisioneiro a Europa o Sr. Barão de Humboldt, caso viesse ele a penetrar em território brasileiro”.

Alexander von Humboldt, sempre lembrado pelo pioneirismo, em suas viagens e publicações, conquistou um grande público e elevou os conhecimentos científicos, “foi o primeiro a explicar as funções fundamentais da floresta para o ecossistema e o clima: a capacidade das árvores de armazenar água e enriquecer a atmosfera com umidade, sua proteção do solo e seu efeito resfriador” (WULF, 2016, p. 94). Sua relevância como fonte de inspiração está presente nos naturalistas desde a descrição da natureza nas inter-relações estabelecidas aos elementos e gosto pela paisagem com a formação de um quadro repleto de significados.

As publicações de Humboldt e seu próprio estilo de vida marcaram a história e acabaram por idealizar e orientar o que seria encontrado nas expedições, abrindo um panorama de busca por descobertas e caminhos ainda não trilhados. Assim, o Brasil constituía um campo ainda não explorado que poderia adensar as descobertas e fornecer muitas novidades aos naturalistas.

O presente trabalho tem como objetivo investigar os atributos das paisagens e as experiências *in loco* dos viajantes naturalistas, além de estabelecer as semelhanças e o que há de particular em cada comitiva, tomando como referência fragmentos textuais dos relatos de viagem publicados.

## CONTEXTO DAS EXPEDIÇÕES E REFERENCIAL TEÓRICO

Além do interesse científico de formar coleções para museus e publicação de livros, havia as possibilidades de estabelecer rotas comerciais e descobertas de minerais. Para tanto, a Europa pós-napoleônica, que vivia um período de grande ebulição cultural, ansiava por cultura, ciência e riquezas. Uma das formas de conseguir o prestígio, a fama e o reconhecimento era financiar viagens e empreitadas científicas, nas quais a expedição de Humboldt constitui exemplar de excepcional sucesso (ANTUNES; MOREIRA; MASSARANI, 2015).

Pohl, Gardner, Castelnau, Houtte e Biard são exemplos de continuação das práticas expedicionárias e científicas financiadas pelas nações europeias. Obtiveram também amplo apoio para viajar pelo Brasil e fazer conhecer toda a riqueza da imensidão de suas terras. O que não quer dizer que não passaram adversidades financeiras e até fome em território nacional devido à “dificuldade para arranjar gêneros alimentícios” (POHL, 1976, p. 313), especialmente em pequenas localidades em que nada podia ser obtido, pois “não havia produção agrícola ou pecuária e os habitantes viviam da caça e coleta de frutos silvestres” (CASTELNAU, 2000, p. 203).

A solidariedade e a acolhida por diversas pessoas, seja em suas casas para repouso e abrigo da comitiva seja na distribuição de alimentos, quando havia, são muito citadas como bons momentos de um vínculo inesperado, uma vez que o morador nada receberia em troca. Em contraste, há a falta de apoio de autoridades, como o que sobreveio e muito ofendeu Gardner na passagem por Diamantina e Ouro Preto. Já no final da expedição, tornou-se necessário a ele solicitar dinheiro emprestado de um conterrâneo e sucedeu que

Contando-lhe então o escopo da minha viagem, dei-lhe candidamente a conhecer a desagradável situação em que me encontrava por falta de dinheiro e pedi-lhe emprestadas vinte e cinco libras esterlinas, que pagaria mediante ordem de meus agentes no Rio. Com isso, disse-lhe eu, faria um favor a mim e àqueles sob cujo patrocínio estava viajando. [...] dizendo-me que lhe pesava nada poder fazer por mim; [...] “Em todo caso”, concluiu ele, o “médico de lá é patrício seu, um escocês, que talvez esteja disposto a valer-lhe”. Com este parecer virou-me as costas, sem se despedir, e retirou-se da sala.

Bem se pode imaginar quanto me senti ofendido com este tratamento incivil. (GARDNER, 1942, p. 404).

Mesmo com todos os desajustes, não há alusão a arrependimentos ou tentativa de desistir. O objetivo a que se alvitava era maior e, mesmo com o cansaço ou a falta de recursos, bastava a descoberta de uma planta ou dormir em uma cama para acalantar os maus ânimos. Com os viajantes, o objetivo era o mesmo, adentrar o interior do Brasil e explorar lugares ainda não relatados, formando grandes coleções enviadas ainda durante o trajeto à sua terra natal.

O interesse por ciências naturais, em especial botânica, zoologia e mineração,

era requisito essencial para estabelecer o que deveria ser feito em registro e preservado. Para isso, a formação em medicina muito amparava na compreensão dos processos estruturais da vida. Além de medicina, era necessário entender sobre as formações minerais, o regime de chuvas, as particularidades do solo e da sociedade. Conhecimentos que poderiam ser obtidos por literatura ou no contato de campo com a comitiva que guiava e ensinava sobre a natureza do sertão. O conhecimento médico muito auxiliou Gardner e Pohl na obtenção da simpatia da população que foi atendida por eles e atribuía as curas e melhoras como milagrosas, do mesmo modo para o tratamento de sua própria saúde, pois diversas vezes estiveram doentes, e a única fonte de medicamentos era a que carregavam na bagagem.

Apesar da formação e da preparação para um longo deslocamento, que consistia em contratar tropeiros, arrumar caixas, animais de carga e obter cartas de recomendação e autorização para transitar no território, contar com o inesperado foi a regra. Mesmo com as tentativas de prever e preparar-se para a jornada, houve toda sorte de infortúnios, como roubos, moléstias, erros de caminho, falta de alimentos e equipamentos.

Para construir esta pesquisa, buscou-se conhecer quem era o naturalista e a importância do trabalho realizado. De acordo com Padoan (2015), pode-se caracterizar o viajante naturalista como aquele que trabalhava/pesquisava/estudava durante o período de deslocamento unicamente com estudos sobre a terra e sua dinâmica, dedicando-se aos estudos de história natural. Assim, o naturalista é dotado de grande empenho e interesses científicos, aliados à vontade de construir um arcabouço de saberes, sem limitar-se apenas à catalogação.

As atividades científicas do século XIX não poderiam limitar-se a descrições e apreciação dos fenômenos naturais sem buscar explicações, causas e razões para a existência de tal acontecimento e travar formas para alcançar a essência do conhecimento (FREITAS, 2004). O fazer científico e a certeza do reconhecimento posterior, aliados à primazia de como captar um mundo novo, no qual tudo era diferente e a todo momento a diversidade abundava, são o arcabouço dos relatos.

Uma possível angústia do naturalista, conforme descreve Freitas (2004, p. 17), levanta uma importante questão, pois “era necessário encaixar cada elemento da natureza no formato de sua folha de papel, sem hesitar em distorcer a planta ou o animal para fazê-los entrar no quadro escolhido (e muito mais que no simples quadro da folha, é no quadro mental do Ocidente que se trata de fazê-los entrar)”.

O que retratar, o que deixar de citar? Como escolher os elementos? Quais não são dignos de relato? Tais dúvidas são inerentes à produção textual e iconográfica, pois é impossível captar toda a paisagem, assim como descrever aquilo que não é conhecido ou familiar.

Sobre a paisagem, Gomes (2017, p. 134) elucida que “a ideia de paisagem nos ensina a olhar de outra forma, nos ensina a ver as coisas, conteúdos, valores, onde parecia antes nada haver de admirável”. A valorização das particularidades e o reconhecimento da instabilidade da natureza e do papel determinante do tempo na construção das paisagens nos instruem a olhar tais porções mínimas de cena e compor um quadro geográfico. Assim, é a combinação de elementos físicos com socioculturais que dá a dinâmica das paisagens.

Com os relatos, temos a perspectiva do europeu sobre as paisagens que desponta muito sobre como direta ou indiretamente impuseram sua presença aos territórios. O deixar de relatar também é importante, pois pode apontar cansaço, doença ou até mesmo o desconhecimento do valor material e simbólico.

A perspectiva naturalista nos permitiu, antes de tudo, descobrir a diversidade das paisagens da Terra, preparando o terreno para o estabelecimento de correlações entre uma série de fatos que não aparecem espontaneamente associados. Enfim, a perspectiva naturalista clamou pela transformação de nossa disciplina em uma ciência explicativa. (FREITAS, 2004, p. 20).

Junto aos relatos, as imagens são de grande valor para visualizar e entender o captar da paisagem. Nem todas as expedições contavam com tal processo, mas as imagens de tal período em conjunto com as descrições formam um arcabouço pictórico e científico que compõe um mosaico de saberes. Um exemplo é a obra *La moustiquaire*, de Auguste François Biard, em que é possível visualizar o esforço do naturalista para trabalhar:

Quando voltava a casa, preparava os animais que matara: aves, mamíferos, cobras. No tocante aos insetos, era necessário ter caixas para guardá-los, e eu não as trouxera por esquecimento. Felizmente não eram raras as caixas de charutos; cortei umas tirinhas de cacto, preguei-as ao fundo dessas caixas e ali coloquei minhas coleções de insetos. (BIARD, 2004, p. 68).

Cansado dos terríveis insetos, o viajante constrói uma tenda em forma de mosquiteiro para realizar seu trabalho sem tantos incômodos. Essa cena é rara, pois quase sempre são realçadas as paisagens com destaque para o relevo, os animais e, principalmente, as plantas. A experiência humana fica em segundo plano, pois era necessário dar legitimidade científica ao trabalho.

Na manhã seguinte armei um mosquiteiro com quatro paus e meti-me debaixo dele como o fazia no Rio na minha cama do palácio. Era o único jeito a dar. Tinha, entretanto, pequeno inconveniente: o pano do mosquiteiro era verde e tudo quanto eu pintava saía dessa cor. Contudo, sentado nessa espécie de barraca, estava protegido contra as picadas, via e ouvia, com certo ar de desafio, milhares de maruins investirem contra meu fraco abrigo e sitiá-lo em vão. (BIARD, 2004, p. 106.)



Figura 1 – *La moustiquaire*. Fonte: Biard (1862, p. 261)

Todas as contribuições possuem proeminência para as ciências especialmente por se tratar de um período histórico de grandes descobertas, expansão das ciências e divisão do saber, a exemplo da geografia, que se inicia com as grandes descobertas e interesse por conhecimento das diversas paisagens da terra. Antunes, Moreira e Massarani (2015, p. 1.053) asseguram que,

Embora seja difícil medir as proporções de observação e imaginação que os viajantes colocaram em seus relatos, é impossível negar a importância de seu legado científico e iconográfico. Os livros de viagem tiveram um papel importante na atração de jovens para a atividade científica e representaram um verdadeiro domínio literário de divulgação científica.

Seja com imagens ou descrições, muitas das bases de investigação dos saberes geográficos e históricos foram construídas em campo pelos naturalistas, que, em sua época, com a formação existente, buscaram ultrapassar as barreiras físicas, conhecer e fazer conhecer as diversas paisagens do planeta.

## MATERIAL E MÉTODOS

Para a composição do artigo, a metodologia teve como base as propostas de Reis Júnior (2007), que, para a análise de literatura de viagens, orienta confrontar as informações do texto com as concepções do autor e as pesquisas sobre o contexto científico da época. Na descrição metodológica, são seguidas as etapas: leitura geral para seleção de fragmentos e leitura detida para levantamento de fragmentos de interesse. A proposta metodológica de Reis Júnior (2007) ainda indica a criação de quadros de leitura nos quais seja expresso o texto selecionado e a referida análise.

Para Gomes (2017), na análise de um texto, uma das variáveis é a sua capacidade de produção de imagens na mente do leitor. Trata-se da ideia de quadro geográfico, que considera o texto como dispositivo de construção da imagem, e, a partir da imagem, tem-se a formação da paisagem via reconhecimento de suas variáveis. Assim a seleção de fragmentos textuais teve como base os quadros construídos via descrição dos naturalistas.

Após a leitura, foi possível organizar um quadro com as principais referências das viagens, no qual constam as seguintes categorias: contato com a população, hospitalidade, doenças e considerações sobre a viagem. Na etapa de levantamento de fragmentos de interesse e formação de quadros de leitura, o resultado foi um grande número de fragmentos textuais relacionados às temáticas acima citadas, assim, optou-se por agrupar em categorias. Devido ao grande número de referência em cada uma das categorias, foram selecionados trechos pontuais que representassem amplamente a realidade vivida.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

A paisagem natural, foco da experiência em campo dos naturalistas, constitui a base para relatos associados que possibilitam a compreensão da gênese dos estudos das paisagens e dos desafios, das possibilidades e do reconhecimento da grandiosidade da natureza. A primeira observação ao adentrar no Brasil é o Rio de Janeiro, com sua exuberante paisagem natural, a exemplo do que é descrito por Francis Castelnau por via marítima: “Enquanto aguardávamos a permissão para saltar em terra, estivemos a admirar a posição feérica da grande capital, encaixada entre montanhas de forma extravagante, e em parte ainda cobertas de matas, por entre as quais apareciam de todos os lados magníficas plantações” (CASTELNAU, 2000, p. 20).

Pohl, no início da expedição, demonstrava grande admiração pela flora e pela fauna, mas com persistentes críticas à escravidão, à indolência, à falta de valores morais e à pobreza do país. Enfrentou muitas adversidades, como chuvas torrenciais e altas temperaturas, somadas à dificuldade de conseguir alimentos e repouso adequado, a que ele atribui os vários problemas de saúde ao longo da expedição.

A experiência naturalista, à medida que existe o contato com as diversas paisagens, enriquece e possibilita entender a organização dos sistemas, o que pode ser verificado nos escritos de Gardner (1942, p. 34): “Nos climas temperados as florestas naturais são compostas na maior parte de árvores que crescem gregariamente. Nos climas

tropicais é raro verem-se duas ou três árvores da mesma espécie crescendo juntas, tão grande é a variedade de espécies”. É no contato com o ambiente e as populações que desenvolve uma rica experiência para além da pesquisa científica, com possibilidades de interações e construção de saberes acadêmicos, físicos e humanos.

## **A EXPERIÊNCIA DE CAMPO**

O viajante belga Louis Houtte deixou registrado como “se equipar e viajar nesses países não seria inútil, tanto mais que não sei se qualquer viajante se dignou a entrar nesses detalhes, talvez fúteis sob certas circunstâncias” (HOUTTE, 1847, p. 284 – tradução nossa). Houtte considerava algumas recomendações de extrema importância para a vida e a segurança dos viajantes que, por amor à ciência ou por necessidade, se embrenhavam na floresta tropical.

Enquanto esteve no Rio de Janeiro, Louis Houtte, coletou espécies botânicas na serra do Corcovado, na Tijuca e nas proximidades de Teresópolis. Alugou os serviços de domingo de um jovem negro forte para auxiliar no trabalho de campo. Acompanhava a comitiva um cão pastor. A bagagem consistia em uma rede e um cobertor de couro, “caixas e redes para capturar insetos, isso para o acampamento e o trabalho. Quanto à comida não era de grande importância, carne seca com aspecto de uma tora grossa” (HOUTTE, 1847, p. 282 – tradução nossa). Louis Houtte levou para a expedição “excelente rifle de cano duplo”, uma espada curta e larga, um par de pistolas, chumbo e balas em quantidade e, além disso, aguardente feita de cana-de-açúcar, de sabor “bastante desagradável”.

Houtte inspirou-se em George Gardner para narrar sua viagem ao Brasil, quando publicou “Courte excursion dans les montagnes des Orgues et dans les forêts vierges au Brésil” (1847). Provavelmente ele não teria publicado a narrativa de sua jornada depois de dez anos. A recente publicação da viagem de Gardner “reviveu as minhas memórias de maneira mais enérgica” (HOUTTE, 1847, p. 282 – tradução nossa).

Louis Houtte relata que viajou pelos mesmos lugares que Gardner, “seguí o mesmo caminho”. Então “eu vi as mesmas coisas que esse viajante, porém, algumas reminiscências me escapam daquilo que ele diz e do que ele experimentou, espero ser perdoado por isso”. Ainda sobre o livro de viagem de Gardner, o viajante belga esperava ser perdoado “por me servir, às vezes, de suas próprias lembranças, para emprestar até mesmo alguns fragmentos de sua narrativa relacionada apenas com a vegetação desses países” (HOUTTE, 1847, p. 284 – tradução nossa).

## **CONTATO COM A POPULAÇÃO E HOSPITALIDADE**

Quanto maior a distância percorrida do litoral e da capital, maior era a imersão em um cenário de paisagens marcadas por imensas formações vegetais, domínio do relevo acidentado e dos elementos naturais os quais a população não conseguia vencer, como os insetos. Todo esse cenário, acrescido ao isolamento das comunidades,

cria um ambiente não favorável aos viajantes, por isso era preciso contar com a solidariedade e aprender a conviver com as diferenças.

Tal ideia encontra parâmetros na descrição de Pohl (1976, p. 83), em Barbacena-MG, que salienta a alegria de ter espaço para ordenar suas coleções, momento raro, pois quase sempre tinha abrigos improvisados, dormia em rede e não tinha móveis nos aposentos. Entretanto afirma que “minha satisfação foi perturbada por uma multidão de espectadores, os quais, da manhã até a noite, observavam por curiosidade o meu trabalho, uns pela janela, outros dentro do quarto”. Com certeza um grande espetáculo para as populações das regiões distantes do litoral brasileiros e não acostumadas com a presença e os hábitos dos estrangeiros.

Trata-se de um choque cultural, de um estranhar mútuo e de não buscar semelhanças nos comportamentos e sim caracterizar o outro como diferente e estranho à paisagem. Outro viajante também ilustra tais situações. Embora em local e época diferentes, as situações se repetem, tudo causava curiosidade e espanto, “todos os homens fugiram quando nos viram aproximar, ficando apenas algumas crianças, e uma escrava velha, surda-muda, que nos arranhou apesar disso excelentes laranjas” (CASTELNAU, 2000, p. 116).

Não faltaram críticas aos costumes: “depois dos trabalhos desse dia necessitávamos de total repouso e de restaurar-nos com o sono; disso nos privaram os negros, que chegaram por volta da meia-noite, com o luar, para se divertirem bebendo e cantando” (POHL, 1976, p. 78). As relações de trabalho são as mais criticadas, em especial as revoltas por parte da comitiva: “a minha volta de Sabará, percebi que o espírito de insubordinação se havia apoderado de alguns homens pertencentes à comitiva. Não tardou que estalasse uma resistência aberta as minhas ordens” (CASTELNAU, 2000, p. 109).

Eu devia também conseguir novos criados, pois, com os que tivera até agora, que me enganavam em todas as ocasiões e, por má índole ou preguiça, não cumpriam as minhas ordens e a toda hora me causavam aborrecimentos, eu não me atrevia a iniciar minha viagem pelos distritos do norte de Goiás, através de regiões desertas e insalubres. (POHL, 1976, p. 121).

Não havendo na cidade nenhum ferrador, tive de mandar um soldado ao Arraial dos Carmos à procura de um; mas, como esse homem, em vez de desincumbir-se do trato feito, achou melhor furtar uma das mulas, enviei pessoas em seu encalço e mandei dar-lhe uma pequena sova. (CASTELNAU, 2000, p. 224).

Outra vertente de contato com o povo brasileiro é pela solidariedade demonstrada ao hospedar o estrangeiro em sua casa ou propriedade, sua amabilidade e doação de tudo quanto era possível para tornar a estadia o mais agradável possível. Com grande surpresa, os naturalistas recebiam tal complacência, os elogios à hospitalidade com certeza são superiores às críticas relacionadas a alimentação e moradias rudimentares.

O costume interiorano, a intimidade concedida e o compartilhar do pouco que havia despertavam grandes emoções. Diversas observações colaboram para

sacramentar que “a nossa recepção, aqui, foi muito acolhedora e cordial. Deram-nos as boas-vindas com muita amabilidade e generosamente nos ofereceram tudo o que pudesse tornar agradável a nossa estada” (POHL, 1976, p. 197). Confirmam tal afirmação as seguintes passagens:

Tudo estava pronto para a partida; recebemos dessa honrada gente as mais tocantes provas de amizade e estima. Todos tinham lágrimas nos olhos e um por um apertaram-nos cordialmente as mãos. Também nós não nos despedimos sem saudades dessas criaturas bondosas. (POHL, 1976, p. 267).

Os brasileiros são particularmente atenciosos com qualquer estrangeiro que lhes é recomendado; e, durante todas as minhas peregrinações, poucas vezes fui de um lugar para o outro sem cartas, nem me lembra uma só vez que não fosse cortesmente recebido por aqueles a quem assim me apresentei. (GARDNER, 1942, p. 94).

Passamos o mais alegre dia de Natal deste mundo; se o calor abafante nos impediu que se acendesse a tradicional fogueira, o opíparo jantar, a numerosa sociedade e a excelente música, fizeram-nos esquecer de que estávamos entre os Trópicos. (CASTELNAU, 2000, p. 104).

Embora nem tudo seja positivo, são destacadas ocasiões de conflito que, ao considerar a frequência, pode-se afirmar serem pontuais. Mas deve-se ponderar que todos, em algum momento, estiveram sujeitos a desafios:

Passamos a noite em um rancho, entre duas das casas; e, ao nos levantarmos no outro dia, Mr. Walker deu pela falta de algumas de suas roupas; e foi sorte que não faltassem outras coisas, porque depois soubemos que o lugar nada mais era que um covil de ladrões. (GARDNER, 1942, p. 319).

Passamos a noite numa casa suja, em completo dismantelo, e sem um só instante de repouso, por causa dos carrapatos de que estávamos cheios. (CASTELNAU, 2000, p. 104).

Um mendigo, com um grande porrete na mão e outro debaixo do braço, invadiu meu quarto e pediu com estupidez uma esmola, ameaçando matar meu macaco em caso de recusa. (POHL, 1976, p. 91).

A visão do estrangeiro branco, em uma comitiva, era algo que quebrava a monotonia e a dureza do cotidiano. A população local, constituída por fazendeiros, mineradores e agentes oficiais do governo e da Igreja Católica, pouco acrescentava informações sobre as paisagens, além do conviver com os rigores da natureza, como chuvas e secas.

O trabalho do naturalista muitas vezes era interrompido por graves moléstias, várias delas provocadas pela amplitude térmica, ou calor excessivo, além do trajeto

inevitável por paisagens alagadas, pântanos e florestas densas que constituíam ambientes ideais para a proliferação de moléstias tropicais.

## **AS DOENÇAS: PADECER NOS TRÓPICOS**

No Brasil, no século XIX, marcado pelo isolamento das províncias e um grande vazio demográfico, as comitivas estavam entregues à própria sorte. Podiam valer-se, com garantia, apenas dos recursos próprios que carregavam, já que as pessoas dos locais pouco conheciam ou acreditavam na medicina, entregando-se a curandeiros, rezas e simpatias. Mesmo com precauções, é grande o penar:

A tal ponto se agravava o meu estado, que imediatamente tive de ir para a cama. Altíssima febre intermitente e reumatismo atacaram tanto a mim como aos meus criados durante semanas. Foi este o incômodo resultado de nossa excursão, que foi inútil para quaisquer dos objetivos de nossos esforços. (POHL, 1976, p. 166).

Afligiram-me dores violentas em todo o corpo, dormência nos pés, dor de cabeça e mal-estar; sentia-me tão fraco e doente que não podia apear sozinho, mas tive de ser retirado do cavalo pelos meus criados. (POHL, 1976 p. 183).

Um dia depois da referida tempestade, senti-me indisposto e febril e dois dias depois sofri um forte ataque de disenteria, que é moléstia frequente nesta estação, e causada, sem dúvida, pelas súbitas mudanças de temperatura. (GARDNER, 1942, p. 106).

Pohl, segundo seu relato, parece ser o mais atingido. Mesmo com todos os preparativos e a formação médica, muito padeceu nos anos em que esteve no Brasil. Ao final da expedição, deixa um relato aos futuros viajantes, quase que um alerta e um desabafo sobre as condições do país:

Quem, acompanhando este diário, tiver em mente as condições que, quase todo dia e a cada hora, tem de enfrentar o naturalista naquele país – condições das quais na Europa nem ideia se faz – não se admirará de que, em constante luta com os elementos que passam de um extremo a outro; com animais indóceis que têm de ser utilizados nos transportes; com a falta de toda sorte de medicamentos que, nas terras civilizadas, se encontram em toda parte; com os maus caminhos, a preguiça e ignorância do povo [...] o espírito e o corpo dos viajantes, às vezes, se prostrem e de modo algum possa render tanto quanto na Europa. (POHL, 1976, p. 416).

Grandes foram os males que o atingiram, tanto que sua publicação é dividida em duas partes, com um aviso de que, mesmo após voltar à Europa, uma prolongada enfermidade seguida pelo seu desaparecimento impediu que ele pessoalmente concluísse a edição da obra. Ficaram a cargo das autoridades do imperador dom Pedro I as ordens para findar o trabalho. Quando embarcou de volta à Áustria, já estava

muito doente: “recebi a permissão, por mim solicitada a Sua Majestade Imperial, de regressar à Europa, em vista do meu debilitado estado de saúde” (POHL, 1976, p. 416). Em buscas bibliográficas em bases de dados, apenas é citada sua morte em 1834, na cidade de Viena.

## **AS ADVERSIDADES COTIDIANAS E AS PAISAGENS NATURAIS DO BRASIL**

Caminhar, repousar, conviver com a natureza e lutar contra o tempo inclemente – além de relatar tudo isso, mesmo em condições de doenças e falta de local adequado às anotações, o andar do naturalista era uma busca e uma superação de adversidades previstas e acontecimentos tempestuosos. Com isso, as considerações de viagens são intrinsecamente relacionadas às paisagens naturais. Nas longínquas terras, além do local habitual, há o desenvolver de um novo olhar para a amplitude do caminho e das possibilidades científicas. Assim, a ciência é um fazer solitário, com reflexões no cotidiano e mediadas pelo pensamento de um tempo histórico. Lançar-se ao desconhecido é uma grande aventura que traz o incógnito e exige motivações, como a ciência, as possibilidades de imortalizar o nome na história ou as promessas de riquezas. Para tal época os empreendimentos naturalistas representam um custo físico, material e um risco de grandes proporções. O Quadro 1 revela algumas das condições a que os naturalistas estavam sujeitos e as quais narraram no Brasil do século XIX.

<b>Categorias</b>	<b>Autores</b>	<b>Local – época</b>
Erro de caminho	Este dia será inesquecível para mim. Incluo-o entre os mais ásperos e temerosos de minha vida. O primeiro aborrecimento que tivemos foi que, depois de partir, erramos o caminho. Uma ponte carcomida desabou sob o peso dos nossos burros e nos deteve por uma hora. [...] Viamos na planície belos canaviais com cercas impenetráveis, da altura de um homem, formadas de espécies de Bromeliáceas. (POHL, 1976, p. 64)	Rio de Janeiro – março
	Viajar nestes matos e campos desolados, inóspitos e monótonos não é tão atraente, que se possa dar de ombros a um tal extravio <i>[erro no caminho]</i> . Entretanto, nada havia que fazer; tínhamos de nos conformar com o inevitável, com resignação e bom humor. (POHL, 1976, p. 171)	Goiás – abril
	[tendo que retornar porque os animais escaparam], Bastante tristes e cabisbaixos entramos na cidade que tínhamos deixado dias antes, cheios de esperança e confiantes em demasia. Apesar dos sarcasmos dirigidos aos estrangeiros que queriam descobrir as terras do país, sem ao menos saber conduzir sua caravana, não fomos menos bem recebidos pelo vice-presidente e reintegrados em nossos aposentos. (CASTELNAU, 2000, p. 145)	Goiás – abril
Falta de alimentos	Sem nenhum alimento, porque as provisões tinham ficado com os animais de carga, fomos obrigados a estender-nos junto do fogo, com o estômago vazio, e a esperar pacientemente a chegada de nossa tropa. O nosso estado era verdadeiramente lastimável e quase intolerável. (POHL, 1976, p. 313)	Minas Gerais – julho
	Não avançamos mais, porque tínhamos sido avisados ao partir de que não acharíamos uma gota d'água nas três léguas seguintes; o que na tarde desse dia verificamos ser verdade, vendo a estrada alongar-se por uma planície arenosa e seca, de pequenas árvores e quase sem moitas. [...] Nenhum de nós tinha um bocado de alimentos para comer, mas tínhamos todos uma grande vasilha de chá forte, que em parte compensou a falta de alimento mais substancial. (GARDNER, 1942, p. 341)	Minas Gerais – junho
	O rio mantinha quase a mesma largura e apresentava fraca correnteza. Durante todo o dia observamos os mesmos grés que nos dias anteriores. [...] Sofremos muita fome o dia todo; os caçadores só conseguiram matar um mutum, que foi repartido por toda a equipagem aos pedacinhos, depois de retirada a pele, que de direito pertencia às nossas coleções. (CASTELNAU, 2000, p. 203)	Tocantins – agosto

Insetos	Não me lembrei então que toda a praia lodosa e coberta de mangues, principalmente na embocadura dos rios, é sempre cheia de mosquitos. Mas a lembrança logo me acudiu, quando acordei, por volta da meia-noite, com as mãos e as faces ardendo e inchadas com as picadas dos terríveis insetos. (GARDNER, 1942, p. 88)	Alagoas – fevereiro
	De tarde fui banhar-me em um riozinho que corre a pouca distância da casa e, vendo uma planta em flor entre umas moitas das margens, ali entrei para colhê-la; mas verifiquei, ao sair, que tinha pago caro pela flor, porque minha camisa e calças, bem como as minhas mãos e pés, estavam pretos de carrapatinhos. (GARDNER, 1942, p. 316)	Tocantins – maio
Insetos	Durante toda nossa permanência no Rio o tempo se manteve invariavelmente bom e a temperatura era das mais agradáveis, lembrando a do mês de junho nos arredores de Paris. [...] São numerosos os insetos nocivos; desde a chegada, importunaram-nos os mosquitos; as pulgas abundam em quase todas as casas e não tardou que tivéssemos de travar relações com as baratas; que são insetos mais incômodos nos países quentes. (CASTELNAU, 2000, p. 26)	Mato Grosso – novembro
	No dia 19, pela manhã, quando eu quis me levantar, verifiquei que as minhas roupas e botas tinham sido inteiramente devoradas por uma horda de cupins que invadira a tenda; a muito custo poder-se-ia achar um pedaço de polegada quadrada que não estivesse inteiramente roído. (CASTELNAU, 2000, p. 304)	Rio de Janeiro – julho
Falta de repouso	Essa ocupação [secar as plantas recolhidas] e as chuvas que retornavam de tempo em tempo me prenderam ao rancho por vários dias. Constantemente tinha eu de defender o espaço entrincheirado de minhas caixas e baús contra os viajantes que chegavam, de suportar suas pilhérias sobre os fins de minha viagem e, além disso, auxiliado de minha gente, de manter afastado de minha bagagem os cães, porcos, patos e galinhas que buscavam alimento ou abrigo sob o mesmo teto. (POHL, 1946, p. 59)	Rio de Janeiro – março
	Então tivemos de subir mais outra serra, que nos ofereceu compensadora vista sobre a Vila do Fanado, em parte apertada entre serras. [...] Eu tivera inveja dos viajantes que aqui encontrei, pelo seu costume, não permitido ao naturalista, de descansar durante a parte mais quente do dia e viajar de manhã e à tarde. (POHL, 1946, p. 360)	Minas Gerais – outubro

Quadro 1 – Considerações sobre as paisagens e os desafios no Brasil do século XIX. Elaboração dos autores

A paisagem natural por vezes é um obstáculo no caminho, por outras, uma recompensa aos pesados trabalhos e dura jornada. Para Sallas (2013, p. 31), na construção de conhecimento dos viajantes, há gestos que marcam a forma de apreensão dos objetos, assim “práticas e representações estavam impregnadas de

ideias que regulavam os seus gestos, orientavam o seu olhar, sua maneira de escrever, de narrar, de desenhar, enfim, de tornar ‘legível’ a sua experiência da viagem”.

Conceitua-se que o olhar dos viajantes “dirigiu-se para a paisagem, procurando apreendê-la, num primeiro nível, por sua topografia, para em seguida cartografá-la como espaço conhecido e reconhecido” (SALLAS, 2013, p. 103). Apresenta-se então instituída a relação entre o campo de estudos – a viagem – e a descrição da paisagem natural que é marcada por acontecimentos do cotidiano e conhecimentos preestabelecidos.

O captar dos elementos para a composição do quadro local permite conhecer as paisagens e a interferência antrópica. No primeiro fragmento textual do Quadro 1, Pohl descreve um relevo de planície com canaviais e uma cerca constituída pela vegetação. Temos o uso e a ocupação do solo de uma parte do Rio de Janeiro no século XIX e a adaptação dos camponeses, os quais, talvez por falta de arame, para limitar as propriedades e plantações, utilizavam a vegetação. Trata-se de uma paisagem alterada e da sensibilidade do viajante, que, mesmo frente à dificuldade, escolhe relatar a importante passagem do natural à antropização.

Observar e descrever são atividades fundamentais nas quais são impressas as nossas categorias. Assim “o conhecimento é essa atividade complexa que se constrói pela observação do mundo guiado por categorias que são elas mesmas fundadas na experiência do mundo” (GOMES, 2017, p. 33). Tratando da falta de alimentos, Castelnau extrapola a simples descrição e insere o termo “grés” (rocha sedimentar), fruto de conhecimentos de ciências naturais. Percebe-se nesse fragmento textual um encontro entre a análise da paisagem, a descrição das angústias vivenciadas em campo e o desejo de construção científica que era o grande objetivo dos naturalistas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um grande empreendimento, assim são as proezas dos naturalistas. Chegaram via Rio de Janeiro dispostos a conhecer bem mais do que a costa marítima já povoada por estrangeiros. O desejo de ir rumo ao inexplorado os levou às paisagens do *far West*. Apesar de rotas diferentes, todos tiveram contato e foram dependentes da solidariedade dos camponeses e das autoridades locais, como padres e juízes, que os abrigaram e por vezes forneciam alimentos e guias.

Devido ao amplo número de obstáculos mencionados, pode-se concluir que, mesmo com todos os preparativos, as paisagens naturais constituíram adversidades para a qual nem os tropeiros mais experientes estavam habilitados. Assim expõe-se a grandiosidade do território que com suas múltiplas formações submete os seres aos seus reveses com a natureza indomável.

No contato com os habitantes, foram surpreendidos positivamente pelo apoio e pela solidariedade, que foi negada pelo conterrâneo, como ocorreu com Gardner, e negativamente pela insubordinação dos criados, que não compartilhavam com a mesma ambição científica ou por uma população carente de recursos materiais e esperanças com o fim do período de grandes extrações minerais.

Um povo entregue à própria sorte, em um Estado que pouco ou nada fornecia

de garantias, até mesmo em relação à saúde, entregue a rezas, ervas e curandeiros que pouco proviam de explicações ou curas. Nesse cenário, o naturalista percebe um cotidiano tão diferente da Europa em que é necessário adaptar-se a cada local, deixando as regras e o modo europeu para participar ativamente da vida dos sertanejos, compartilhando com eles os hábitos alimentares, o cansaço de uma vida dura e as dificuldades cotidianas de um território em relativo isolamento.

Assim, a experiência da viagem é marcante e cheia de simbolismo do que muito se fez para além das coleções minerais e botânicas, do desbravar literalmente de matas, na convivência dolorosa com os insetos, fome e doenças. Portanto, compreendemos que a ciência se faz para além dos laboratórios, por isso são necessários o campo e a vivência da natureza.

## SOBRE OS AUTORES

**FERNANDO DE MORAIS** é professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente da Universidade Federal do Tocantins (PPG Ciamb/UFT).  
morais@mail.uft.edu.br  
<https://orcid.org/0000-0002-0311-3823>

**MARINA HAIZENREDER ERTZOGUE** é professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente da Universidade Federal do Tocantins (PPG Ciamb/UFT).  
marina@mail.uft.edu.br  
<https://orcid.org/0000-0002-7854-736X>

**REUVIA DE OLIVEIRA RIBEIRO** é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins (IFTO) – *Campus* de Porto Nacional.  
reuvia.ribeiro@ifto.edu.br  
<https://orcid.org/0000-0002-6309-2833>

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. P.; MOREIRA I. C.; MASSARANI, L. M. O descanso dos naturalistas: uma análise de cenas na iconografia oitocentista. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 22, n. 3, jul.-set 2015, p. 1051-1066. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/j54BQnKB3Jdpx5mRpLkx35z/?lang=pt>. Acesso em: 17 fev. 2022.

- BIARD, F. A. *Deux années au Brésil*. Ouvrage illustré de 180 vignettes dessinées par E. Riou d'après les croquis de M. Biard. Paris: Librairie de L. Hachette et C, 1862. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/227401>. Acesso em: 17 jan. 2023.
- BIARD, F. A. *Dois anos no Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004. (Edições do Senado Federal, v. 13).
- CASTELNAU, F. *Expedição às regiões centrais da América do Sul*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- FREITAS, I. A. A geografia dos naturalistas-geógrafos no século das luzes. *Terra Brasilis*, Rio de Janeiro, n. 6, 2004, p. 107-150. Disponível em: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/376>. Acesso em: 5 jan. 2022.
- GARDNER, G. *Viagens no Brasil: principalmente nas províncias do norte nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.
- GOMES, P. C. C. *Quadros geográficos: uma forma de ver, uma forma de pensar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- HOUTTE, L. V. Courte Excursion dans les Montagnes des Orgues et dans les forêts vierges au Brésil. In: LEMAIRE, Cartles; VAN HOUTTE, Louis (Org.). *Flore des serres et des jardins de l'Europe*, v. 4, Oct. 1848.
- MELLO JUNIOR, Donato. Pesquisas sobre Benjamin Mary, diplomata-aquarelista, e Louis van Houte, botânico, belgas que estiveram no Brasil regencial. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, IHGB, v. 307, abril-junho 1975, p. 96-108.
- PADOAN, L. L. F. A Educação Ambiental em dois museus de ciências na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. *Revista Eletrônica em Gestão, Educação e Tecnologia Ambiental*, v. 19, n. 3, 2015, p. 629-638.
- POHL, J. E. *Viagem no interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- REIS JÚNIOR, D. F. C. *Cinquenta chaves*. O físico pelo viés sistêmico, o humano nas mesmas vestes... e uma ilustração doméstica: o molde (neo)positivista examinado em textos de Antonio Christofolletti. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- SALLAS, A. L. F. *Ciência do homem e sentimento da natureza: viajantes alemães no Brasil do século XIX*. Curitiba: UFPR, 2013.
- STOLS, E. A. Flora brasileira e os naturalistas e horticultores belgas no século XIX. *Revista de História*, São Paulo, v. 44, n. 89, 1972, p. 155-171.
- WULF, A. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. São Paulo: Planeta, 2016.

# Notas sobre a história da igreja Matriz de Santo Antônio, no distrito de Glaura, em Ouro Preto

*[ Some notes about the history of the Mother Church of Santo Antônio, in the district of Glaura, in Ouro Preto*

**Aziz José de Oliveira Pedrosa<sup>1</sup>**

O resultado desta pesquisa é parte das atividades desenvolvidas como pesquisador produtividade da UEMG – PQ/UEMG.

**RESUMO** • A igreja Matriz de Santo Antônio, localizada no distrito de Glaura, em Ouro Preto, foi reconstruída por volta de 1750 em substituição à antiga capela, erguida na década de 1720, que se encontrava em ruína. A história desse templo abrange notas importantes e necessárias para a compreensão do processo de produção da arte e da arquitetura setecentista em Minas Gerais. Este artigo objetiva relacionar informações sobre a história da referida igreja, obtidas a partir do exame de documentação primária, temática escassamente investigada na atualidade. **•PALAVRAS-CHAVE** • Minas Gerais; Igreja

Matriz de Santo Antônio; Glaura. **•ABSTRACT** • The Mother Church of Santo Antônio, in the district of Glaura, in Ouro Preto, was rebuilt around 1750, to replace the old chapel built in the 1720s, which was in ruins. The history of this temple includes important information, helping to understand details about the production process of the 18th-century art and architecture in Minas Gerais. This article aims to relate information about the history of the church, obtained from the review of documentation because it is a subject that has not been thoroughly investigated. **• KEYWORDS** • Minas Gerais; Mother Church of Santo Antônio; Glaura.

*Recebido em 19 de maio de 2022*

*Aprovado em 12 de setembro de 2022*

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Notas sobre a história da igreja Matriz de Santo Antônio, no distrito de Glaura, em Ouro Preto. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 180-205, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p180-205>

<sup>1</sup> Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG, Belo Horizonte, MG, Brasil).

O crescimento populacional e o desenvolvimento urbano do distrito ouro-pretano de Glaura<sup>2</sup> estão relacionados à exploração aurífera em Minas Gerais nos anos iniciais do século XVIII. Conforme Vasconcellos (1904), a constituição de Glaura se deve sobretudo à fome, que assolava as regiões vizinhas e impulsionou o deslocamento das pessoas para outros espaços do território entre os anos de 1700-1701, ampliou a atividade agrícola e amenizou a crise existente. Tudo isso favoreceu o mapeamento de novos pontos de exploração mineral e, conseqüentemente, a construção arquitetônica local, cujo remanescente mais significativo é a igreja de Santo Antônio. Essa obra evidencia alguns processos fundamentais para a compreensão e a produção arquitetônica e artística em Minas Gerais, especialmente no final dos Seiscentos e início do século XVIII.

A introdução das primeiras capelas mineiras, nesse contexto, estava diretamente associada ao surgimento de povoamentos, posto que a religião católica era um auxílio basilar para as pessoas que viviam na então colônia. Assim, consoante Vasconcelos (1957, p. 98), cada um desses templos convertia-se em “núcleo da povoação nascente e ponto de referência do lugar”. Essa assertiva é coincidente com as demonstrações de Boschi (2007, p. 61), para quem as edificações sacras são como “cenários para ofícios religiosos como também centro de vida social e local” e, ainda nas palavras do autor, as “urbes foram nascendo sob impulso da vida religiosa”.

Essas informações permitem compreender o contexto elementar em que estava inserida a elevação da igreja Matriz de Santo Antônio, construída para substituir a primeira capela erguida na década de 1720, que estava em estado de ruína nos anos de 1750 (LEMOS, 2016). Costumeiramente, as capelas eram levantadas pelas primeiras pessoas que se encontravam na região. Com o prosperar da atividade econômica e o aumento da população local, edificações maiores foram projetadas, tornando-se igrejas matrizes, geridas pelas irmandades, confrarias e ordens terceiras, que se responsabilizavam por administrar a vida religiosa. Esses grupos transpareciam, em sua organização e constituição, as camadas étnico-raciais e sociais locais, bem como o poder econômico de seus integrantes. Em Glaura, o papel das irmandades,

---

2 A denominação Glaura, que substituiu o antigo nome, Santo Antônio do Campo de Casa Grande, data de 1943 e foi registrada por meio do decreto da Câmara Municipal de Ouro Preto.

nesse processo, é evidenciado por diferentes composições: as Irmandades de Santo Antônio, em 1722; o Santíssimo Sacramento e Almas, em 1724; e a Nossa Senhora do Rosário, em 1726. Todavia, o processo de construção do templo, a produção de sua ornamentação interna e as modificações sofridas no decurso dos séculos XVIII e XIX são de difícil compreensão, pois a documentação remanescente é escassa e fragmentada, o que impossibilita distinguir meticulosamente todos os pormenores referentes a sua história, passíveis de esclarecer trechos fundamentais sobre a narrativa da arte e da arquitetura nas Minas Gerais dos Setecentos.

Ademais, são escassos os estudos que relacionam o panorama histórico da Matriz de Santo Antônio na atualidade. Entre os raros textos que contemplam o assunto, lista-se a breve descrição realizada por Mourão (1986) no livro *As igrejas setecentistas de Minas*, em que constam as datas de elevação da igreja e os nomes de oficiais envolvidos nesses afazeres; a tese de Bohrer (2015), *A talha do estilo nacional português em Minas Gerais: contexto sociocultural e produção artística*, que apresentou os retábulos produzidos para o templo por volta das três primeiras décadas do século XVIII; a tese de Bastos (2009), *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*, que resgatou as informações e os desenhos elaborados para subsidiar parte da construção da igreja e de um retábulo; e, posteriormente, o livro *Ouro Preto: igrejas e capelas*, organizado por Lemos (2016), que abrange uma pequena cronologia sobre a Matriz. Apesar das contribuições advindas dessas pesquisas, são profundas as ausências em relação à história da edificação, à data de sua elevação, às várias etapas de construção pelas quais passou ao longo dos anos e à identidade dos oficiais que se envolveram nesses serviços.

Considerando essas lacunas, este texto objetiva apresentar e examinar dados ainda pouco conhecidos para delinear uma pequena fração do percurso histórico que assinalou a elevação da igreja Matriz de Glaura. Essas informações estão depositadas, principalmente, no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana; no Arquivo da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) de Belo Horizonte; no Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro; e no repositório eletrônico do Arquivo Nacional Torre do Tombo, em Lisboa. Nesses centros estão armazenadas algumas descrições dos problemas ocorridos no decorrer do processo de edificação da igreja, os protocolos para a contratação de serviços de alvenaria e de ornamentação, os nomes dos oficiais envolvidos nesses trabalhos, os riscos e os demais apontamentos imprescindíveis para direcionar as tarefas, incluindo-se, nesse rol, um amplo conteúdo que ilustra a atividade das irmandades locais.

## **A CAPELA DE SANTO ANTÔNIO E OS ANTIGOS RETÁBULOS**

Registros documentais ratificam a existência de uma capela dedicada a Santo Antônio, por volta de 1720, ano em que, provavelmente, a primeira edificação religiosa foi erguida em Glaura. Essa informação subsidia-se na existência dos livros de Compromisso, Fábrica e Contas depositados no Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Neles foi listado o despontar das agremiações abrigadas nesse templo

a partir de 1722, como: a Irmandade de Santo Antônio (AEAM, 1722-1725 – Figura 1); a Irmandade do Santíssimo Sacramento (AEAM, 1724-1784); a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (AEAM, 1726-1822); e a Irmandade das Almas (IPHAN, 1724). Em Minas Gerais, esses grupos incumbiram-se de organizar e gerir a vida religiosa, responsabilizando-se, também, pelos custos de produção da arte e da arquitetura sacra, posto que a Coroa nem sempre disponibilizava recursos para a consolidação desses empreendimentos. Além disso, a composição desses núcleos refletia a estrutura social setecentista mineira, pois a entrada, como irmão, era condicionada à cor da pele e à disponibilidade de recursos econômicos. Considera-se, nesses casos, que a Irmandade do Rosário recebia negros (BOSCHI, 2007), e a Irmandade do Santíssimo Sacramento acolhia brancos abastados.

A documentação primária referente à primeira capela de Santo Antônio abrange dados relevantes sobre a atividade das irmandades ali estabelecidas. Perante essa abundância de registros, é urgente que sejam minuciosamente investigadas as informações arroladas nesses livros, pois uma tarefa de tamanha envergadura não pôde ser efetuada no decorrer dos levantamentos realizados para a produção desta pesquisa. Nesses livros, há descrições completas de itens adquiridos nas cidades de Lisboa e do Rio de Janeiro, por volta dos anos de 1720-1750. Entre os elementos identificados, citam-se: a aquisição de crucifixos e de castiçais de prata na cidade do Rio de Janeiro em 1724 (AEAM, 1724-1784); um missal e um pedestal de prata adquiridos em Lisboa em 1725 (AEAM, 1724-1784); e o pagamento a um pintor de nome Bernardo, em 1746, pela pintura de um painel (AEAM, 1733-1813), sem mencionar outros detalhes desse último serviço, que nem tampouco foi localizado.



Figura 1 – Livro de Compromisso Confraria Ermandade do Senhor Santo Antônio da Freguezia do Campo da Casa Branca Comarca da Villa Rica de N. SR. Do Pillar do Ouro Preto – Anno de 1728. Fonte: Arquivo Central do IPHAN, 1946, fl. 3

Posteriormente às datas acima elencadas, identificou-se que, em 1724, já havia o retábulo-mor na capela de Glaura. Tal afirmação justifica-se porque, no dia 8 de novembro de 1724, foram pagos serviços de acréscimo da talha para a capela-mor (AEAM, 1722-1725), executados por Valerio de Souza Romeiro. O entalhador recebeu da Irmandade de Santo Antônio quantias referentes aos afazeres contratados nos dias 13, 18 e 22 de junho. Os acabamentos para o conjunto ocorreram a partir do dia 22 de abril de 1725, quando Antônio da Costa Barrigua firmou o termo de douramento dessas peças.

É singular a identificação do labor de Valerio de Souza Romeiro e de Antônio da Costa Barrigua, pois não são conhecidas outras obras que eles fizeram em Minas Gerais, embora possam ter se envolvido na fatura de trabalhos similares entre as três primeiras décadas do século XVIII. Isso exige que a atuação desses homens seja examinada de modo a favorecer o mapeamento das oficinas dedicadas a ornar o interior das igrejas mineiras no período, pois são completamente ignorados os oficiais que se dedicaram a produzir e dourar retábulos entre 1700-1730, aproximadamente, quando os projetos retabulares expressavam formas nomeadas de estilo nacional português<sup>3</sup>. Em Minas Gerais, todos os retábulos desse ciclo foram analisados por Alex Bohrer, que identificou, apenas, a operação de um entalhador, de nome Manuel de Matos, designado para lavrar o retábulo de Nossa Senhora do Rosário da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré (Cachoeira do Campo), encomendado em 1726 (BOHRER, 2015). Salvo essa indicação, as obras desse período ainda são de autoria anônima, sem qualquer identificação de datas de produção, bem como de registros das intervenções realizadas que alteraram os ornatos, as estruturas e a policromia de muitos exemplares ao longo dos anos.

Em 1757 o retábulo-mor erguido na década de 1720 por Valerio de Souza Romeiro foi danificado por um raio que atingiu a Matriz, consoante a documentação verificada por Bastos (2009) no Arquivo Nacional Torre do Tombo. Embora não seja mais existente o retábulo-mor de 1725, ausência justificada pelo incidente com a descarga elétrica, é provável que alguns elementos estruturais e ornamentais tenham sido reaproveitados na configuração que compõe a capela-mor da Matriz de Glaura: duas colunas torsas com aves fênix, folhas de parreira e cachos de uvas; uma arquivolta concêntrica; seis mísulas; o frontal da mesa do altar; e os elementos do trono. Há outras seções de colunas torsas dispersas no interior da igreja, que permitiram a Bohrer (2015) aventar a possibilidade desse retábulo-mor ter sido constituído por seis pares de colunas.

Por sua vez, os outros retábulos na nave da Matriz de Santo Antônio, dedicados a São Miguel, Santana e Nossa Senhora do Rosário, são, seguramente, remanescentes da antiga capela, confeccionados a contar dos anos de 1720. A composição formal dessas

---

3 A expressão “estilo nacional português” foi conferida por Robert Smith (1962) ao analisar os retábulos produzidos em Portugal a partir das duas últimas décadas do século XVII e a primeira década do século XVIII, aproximadamente. O pesquisador empregou a denominação posto que a configuração retabular local não apresentava relações com a produção coetânea europeia, constituindo-se um repertório tipicamente português, nas palavras de Smith. Caracteriza os retábulos desse ciclo a presença de colunas torsas com aves, cachos de uva, folhas de videira, folhagem acântica e de remate com arquivoltas concêntricas e aduelas.

obras evidencia que elas foram lavradas, nesse período, debaixo da influência da talha rotulada de estilo nacional português. Desse ciclo da arte são as colunas torsas recobertas por cachos de uvas, aves, folhas de parreira, arquivoltas concêntricas finalizando o coroamento e os ausentes amplos camarins com troncos escalonados e degraus, constantes nos retábulos posteriores ao ano de 1730, como denotam os espécimes da matriz ouro-pretana de Nossa Senhora do Pilar. É uma hipótese a ser averiguada a de que eles foram executados por Valério de Souza Romeiro e oficina e dourados por Antônio da Costa Barrigua, já que exerciam contratos na região. Dessa maneira, é razoável ponderar que esses oficiais tenham realizado esses trabalhos, pois a oferta de mão de obra artística era escassa naquele contexto. No entanto, essas são apenas sugestões, uma vez que a documentação não sinaliza direções para a compreensão do assunto.

Além disso, o modo como essas peças estão distribuídas no interior da igreja sugere a adaptação de itens não lavrados para ocupar o local onde hoje se encontram, destoando dos tradicionais sistemas de composição ornamental corrente em Minas Gerais no século XVIII. Naquele período, os retábulos e a talha eram ajustados ao ambiente para comporem a cenografia sacra, devidamente distribuída e encaixada ao espaço religioso, tal qual ocorreu nas capelas-mores da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré (Cachoeira do Campo), igreja de Nossa Senhora do Ó (Sabará) e igreja de Santo Antônio (Pompéu – Sabará), cujas ornamentações internas são coetâneas aos retábulos do templo de Glaura. Certamente, os oficiais ativos no período, como atestam os exemplos listados, não fariam peças que não fossem conformadas e integradas ao espaço arquitetônico que ocupariam.

## **A NOVA EDIFICAÇÃO**

Alguns canteiros de obras religiosas em Minas Gerais, durante o século XVIII, foram afetados por ocorrências diversas que, às vezes, ocasionavam a interrupção dos trabalhos por alguns períodos. Entre as causas mais comuns para essas suspensões estavam as dificuldades técnicas e tecnológicas encontradas no momento da execução das tarefas, bem como a ausência de mão de obra qualificada, em razão do desequilíbrio entre as elevadas demandas arquitetônicas e a exiguidade de oficiais especializados para cumprir os encargos. Além disso, os contratamentos de ordem financeira geravam grandes atrasos para a conclusão da construção das igrejas. Isso ocorria porque os subsídios monetários para esses empreendimentos provinham de múltiplas fontes: patrocinados pela Coroa, como a igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso em (Caeté) (APM, 1744-1765); doados por fiéis, como esclarece a história do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos (Congonhas), materializado à custa de Feliciano Mendes, em cumprimento de graça alcançada (OLIVEIRA, 2006); percepção de valores arrecadados pelas irmandades religiosas, à semelhança do ocorrido na igreja de Santa Efigênia (Ouro Preto), que teve como mecenas principal a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (CECO, 1723-1798).

Em relação à Matriz de Glaura, é inseguro enumerar todos os acasos que acometeram a sua elevação, nos anos de 1750, posto que não existe mais qualquer

fração dessa documentação histórica e encontram-se dispersos os registros remanescentes em vários centros de armazenamento, o que dificulta a reunião de todo o material. Assim, apresentar-se-ão informações que proporcionam destacar os fatos expressivos que notabilizaram a construção do templo. Restariam para avaliação, por exemplo, os documentos que podem estar no distrito ouro-pretano de Cachoeira do Campo, pois, no século XIX, a Matriz de Glaura foi integrada à Freguesia de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo (LEMOS, 2016).

Sabe-se que o atual edifício da Matriz de Glaura não foi erguido no mesmo local onde se encontrava a primeira capela, que, consoante a documentação conferida por Bastos (2009), foi arruinada por um raio no ano de 1757. Os registros ilustram que, a partir desse acontecimento, iniciou-se, por etapas, o processo de construção da Matriz de Santo Antônio (Figura 2). A primeira dessas fases contemplou a edificação do corpo da igreja, custeada com recursos da Irmandade do Santíssimo Sacramento (AEAM, 1724-1784). No dia 11 de maio de 1757, os pedreiros Francisco da Costa e Clemente João ajustaram serviços de alvenaria (AEAM, 1724-1784). Contudo, é crível que tais trabalhos tenham se iniciado apenas a partir do dia 25 de setembro de 1757, data em que o carpinteiro Manoel Gonçalves Ribeiro, morador de Casa Branca (MARTINS, 1974), arrematou o assentamento de pedra para o corpo da igreja, o arco e as torres, não tendo sido indicada a capela-mor, construída posteriormente, como será detalhado.



Figura 2 – Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura. Fotografia do autor

Embora esse ato em prol da construção da igreja seja conhecido, a Irmandade do Santíssimo Sacramento ajustou a arrematação da obra apenas no dia 4 de maio de 1758, angariada por Francisco de Lima, seguramente uma menção ao mestre-canteiro e pedreiro português Francisco de Lima Cerqueira, cuja biografia foi examinada por Dangelo (2006) e Urias (2017). Nessa circunstância, a presença de Cerqueira exige algumas ponderações. A primeira delas, e a mais relevante, é que ele não executou o trabalho. Porém, não foi identificado o motivo da sua desistência.

A segunda questão tem como elemento central um fato curioso. Em 1754, Francisco de Lima já se encontrava em Minas Gerais, como explanaram as pesquisas de Dangelo (2006). Contudo, não são conhecidos trabalhos por ele efetuados anteriores ao ano de 1761, quando seu nome figurou no Registro Geral, atuando como pedreiro, sem indicação exata da atividade desempenhada (MARTINS, 1974). Somente em 1763 Francisco de Lima foi indicado como envolvido na construção do chafariz das Cabeças, em Ouro Preto (MARTINS, 1974). Nesse sentido, sua participação na arrematação da obra de Glaura, em 1758, e a não efetivação das tarefas têm muito a informar sobre suas primeiras atividades em Minas Gerais, ainda envoltas em incertezas.

Além dessas questões, o contrato assinado por Francisco de Lima ilustra pormenores referentes à delimitação dos projetos de construção religiosa em Minas Gerais, no século XVIII, frequentes em arrematações análogas. Cabe destacar que as direções para instruir os trabalhos da Matriz de Glaura, nomeadas de apontamentos, englobavam extensa e minuciosa descrição textual para auxiliar a interpretação dos riscos entregues aos oficiais que realizariam os serviços. A leitura dessas orientações oportuniza compreender algumas competências técnicas dos homens que se dedicavam a desenhar plantas arquitetônicas. Exemplo disso é a habilidade em compreender a linguagem erudita, presumível aos profissionais desse campo de atuação, geralmente, que resulta da prática do canteiro de obras, onde eles foram um dia aprendizes, auxiliares ou mesmo mestres. A historiografia da arquitetura sacra setecentista mineira demonstrou suficientemente que os profissionais responsáveis pela elaboração desses projetos poderiam ser mestres pedreiros, mestres carpinteiros, como o afamado Manuel Francisco Lisboa. Também poderiam realizar outros afazeres, como o entalhador José Coelho de Noronha, que recebeu, em 1763, valores pelo risco da igreja Matriz de São João Batista, em Barão de Cocais (PEDROSA, 2012).

Desse modo, as descrições constantes no documento de arrematação da Matriz de Santo Antônio reafirmam que não se tratava de planos concebidos por pessoas desprovidas do saber técnico, prático, e do entendimento das terminologias do vocabulário arquitetônico clássico, muitas vezes usufruídos por aqueles que se dedicavam ao ofício de riscar. Tal percepção se torna evidente quando foi recomendado aplicar a ordem dórica para a construção do arco cruzeiro da Matriz.

É sabido que foi comum a escolha de ordens clássicas para a concepção desses e de outros elementos existentes nas igrejas erguidas no território da América portuguesa. No entanto, é necessário frisar, conforme demonstrou Bueno, que foi habitual o uso do léxico clássico entre os homens que se dedicavam à produção arquitetônica religiosa, como consta no trecho transcrito abaixo, porém, era rara a aplicação da “sintaxe clássica mais erudita” nos projetos (BUENO, 2012, p. 351). Isso é verificado na conformação da Matriz de Glaura, que repercutiu esquemas comuns, identificáveis no traçado das matrizes mineiras setecentistas, cuja expressiva fração apresenta planta de formato retangular, duas torres sineiras compondo o frontispício em linha reta, a nave e, na sequência, a capela-mor, a sacristia e o consistório. Esses três últimos espaços, no caso em exame, resultaram de desenho posterior, mas não

propuseram organização dos volumes diferente daquilo que se encontrava nas principais igrejas da Capitania, produzidas entre os anos de 1720-1760.

[...] 3ª Será obrigado a fazer o frontispício da mesma Igreja e executado na forma do risco da mão direita exceptuando as folhas do remate e do pedestal da Cruz, que este será feito de molduras e bem-feitas na Ordem Jônica; como também a Cruz [...]. 4ª Será mais obrigado o arrematante a fazer os cunhais da mesma obra de cantaria [?] a cimalha, com seus pedestais de 6 palmos de alto e com sua base como mostra o risco; como também será obrigado a fazer a cimalha dos ditos cunhais de cantaria e executados na forma do risco. [...] 6ª Será obrigado a fazer duas Torres como mostra o risco da parte da mão esquerda com cunhais feitos de cantaria [...] e essas Torres serão feitas fora do perfil da Igreja para poderem ser executadas conforme mostra o risco [...]. 9ª Será obrigado a fazer dois púlpitos com sua moldura bem-feita, e taça [?], e a cachoteria será de caramujos, como também duas portas para entrada dos ditos, de cantaria, com verga de volta [...]. 10ª Será obrigado a fazer o arco-cruzeiro de cantaria e bem lavrada na Ordem Dórica, com seu soco e pedestal [...]. 11ª Será obrigado a fazer as portas do corpo da Igreja da largura de 5 palmos e altura que acima se declara; também será obrigado a fazer a cimalha real de lajes para se fingir em cal tudo que não for frontispício, Torres e corpos de cunhais, que estes serão de cantaria, como também nichos e porta principal [...]. (AEAM, 1724-1784, fl. 101v.)<sup>4</sup>.

Em relação ao frontispício da Matriz de Glaura, tal como ele se apresenta hoje, nota-se pequena distinção se comparado aos exemplares coetâneos, pois nele foram acrescentados itens ornamentais em cantaria, acentuando a ornamentação externa, usualmente modesta no contexto em estudo. Na parte central do frontispício está o nicho com a imagem do Padroeiro, repercutindo as recomendações de Carlo Borromeu para instalação: na porção superior à entrada do templo, pintura ou escultura da Virgem Maria com o Menino Jesus nos braços; na direita, o santo da igreja; na esquerda, o santo pelo qual o povo tem maior veneração. Se essas obras não pudessem ser realizadas, recomendou somente a instalação do santo da igreja (BORRAMEO, 1985), tendo sido essa última opção a escolhida. Fica evidente que os apontamentos constantes na documentação expressam referências do léxico empregado pelos que se dedicavam à construção religiosa. Eles recorriam à nomenclatura extraída da arquitetura clássica, mas essa referência não exerceu grande ascendência na composição das plantas, da organização espacial, da ornamentação interna, dos dimensionamentos, dentre outros fatores que poderiam ser identificados. Essa base construtiva tinha como eixo norteador a repercussão do corrente modo de fazer na arquitetura religiosa portuguesa do período.

Infelizmente não foi identificado o nome do oficial que riscou e elaborou o texto que sedimentou o contrato para a arrematação da Matriz de Santo Antônio. Tampouco foram encontrados vestígios que contribuiriam para conhecer o perfil técnico desse profissional. Apesar disso, poder-se-ia explorar, em estudos

---

4 Nas citações foram mantidas a grafia e a pontuação dos textos originais.

posteriores, a hipótese de ter sido o próprio Francisco de Lima (Cerqueira) o autor desse projeto, considerando-se seu subsequente comprometimento com o primeiro ato de arrematação da construção da igreja. Esse enunciado é apenas um pressuposto, pois no contexto em análise gizar plantas e executar projetos poderia ser empreendimento realizado por oficiais diferentes. As dificuldades para o aprofundamento dessas questões, no que tange à construção religiosa na então colônia, ocorrem porque são raramente distinguidos os nomes dos homens que riscavam. Assim, costuma ser atribuída erroneamente a autoria do projeto aos arrematantes da obra, que, por sua vez, resultava do trabalho de um grupo de pessoas reunidas em uma oficina.

A leitura da documentação esclarece que, depois da circunstância envolvendo Francisco de Lima (Cerqueira), somente no dia 11 de julho de 1758 a construção da primeira parte da Matriz de Glaura, composta de frontispício e nave, foi arrematada pelo mestre canteiro Antônio Moreira Gomes e pelo mestre pedreiro Tiago Moreira. Tal produção foi custeada pelos fiéis congregados na Matriz (BASTOS, 2009). Sabe-se que Tiago Moreira exerceu protagonismo no panorama da construção religiosa em Minas Gerais, pois elaborou um risco para a igreja de Nossa Senhora do Carmo (Sabará), entre 1762-1763 (MARTINS, 1974), e operou na execução de serviços para esse templo. Com a vida e a obra ainda por estudar, Tiago Moreira foi, certamente, o responsável pela efetivação da obra de Glaura, conforme indicam os diversos recibos de pagamentos em seu nome.

Em virtude da escassez de notas históricas, é fundamental avançar as investigações sobre a operação desses dois artífices nesses serviços, dados que podem colaborar para ampliar os esclarecimentos referentes à produção arquitetônica religiosa mineira no século XVIII a partir do labor de mestres que se dedicavam à execução das tarefas. Os resultados dessas pesquisas facultarão distinguir os serviços que realizaram, o quadro organizacional da oficina em que laboravam, a autonomia que tinham ou não para interferir nos projetos, entre outras particularidades ainda omissas.

Consoante Mourão (1986), o entalhador lisboeta José Coelho de Noronha também participou dos atos referentes à primeira etapa de construção da Matriz de Glaura, pois arrematou a obra com Tiago Moreira e Antônio Moreira Gomes. No entanto, apesar dos esforços despendidos, não foi localizada a documentação em que consta o nome de Coelho de Noronha, e o autor citado nem sequer indica o registro que subsidiou sua conclusão. É relevante identificar a comprovação da cooperação de Noronha nesse serviço, posto ser pouco conhecido o seu envolvimento em tarefas relacionadas à prática da arquitetura. As únicas ressalvas são um recibo de pagamento por risco, elaborado para a igreja Matriz de São João Batista (Barão de Cocais), e algumas sugestões de ações nessa área, subentendidas a partir de sua atividade como entalhador, quando ele demonstrava habilidades relacionadas ao fazer arquitetônico, geralmente materializadas em intervenções ocorridas durante a confecção da talha dourada e policromada (PEDROSA, 2012).

No intervalo em que foi novamente apregoada a construção da Matriz de Glaura, no ano de 1758, Noronha finalizava a ornamentação da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (São João del-Rei), iniciada em 1755 (PEDROSA, 2012). No dia

28 de maio de 1758 (APM, 1744-1765), ele ajustou a fatura do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté). São desconhecidos outros indícios do labor de José Coelho de Noronha nesse período e, caso seja verídica a sua participação no empreendimento de Glaura, deve-se conjecturar se ele operou na execução das tarefas, o que é pouco provável. Ainda, é preciso avaliar se ele apenas colaborou nos atos de formalização da arrematação, pois foi o mestre pedreiro Tiago Moreira quem recebeu os pagamentos, sem qualquer menção ao nome do dito entalhador. Nesse espectro, para fazer quaisquer assertivas, é necessário encontrar o documento que subsidiou o supracitado texto de Mourão.

Os registros referentes aos procedimentos da segunda etapa construtiva da Matriz de Glaura, compreendendo a capela-mor, a sacristia e o retábulo-mor, são datados do ano de 1758, quando o padre dr. Manoel Pires Vergueiro solicitou à Fazenda Real recursos para tal empreendimento (BASTOS, 2009). Esse pedido tinha como pressuposto, conforme pontuam as pesquisas de Menezes (2007), que as capelas-mores das igrejas matrizes pertenciam à Ordem de Cristo, tendo o rei como grão-mestre e sendo, assim, de responsabilidade da Coroa custear a elevação desses espaços. Na documentação examinada por Bastos (2009) consta que o desenho para a sacristia, a capela-mor e o retábulo-mor foi elaborado, em 1761, por Rodrigo Franco, arquiteto das Ordens Militares. As direções textuais incluídas nos riscos da capela-mor e sacristia, disponíveis no sítio eletrônico do Arquivo Nacional Torre do Tombo (Figuras 3 e 4), demonstram que o corpo da igreja se encontrava pronto em 1761 (BASTOS, 2009).

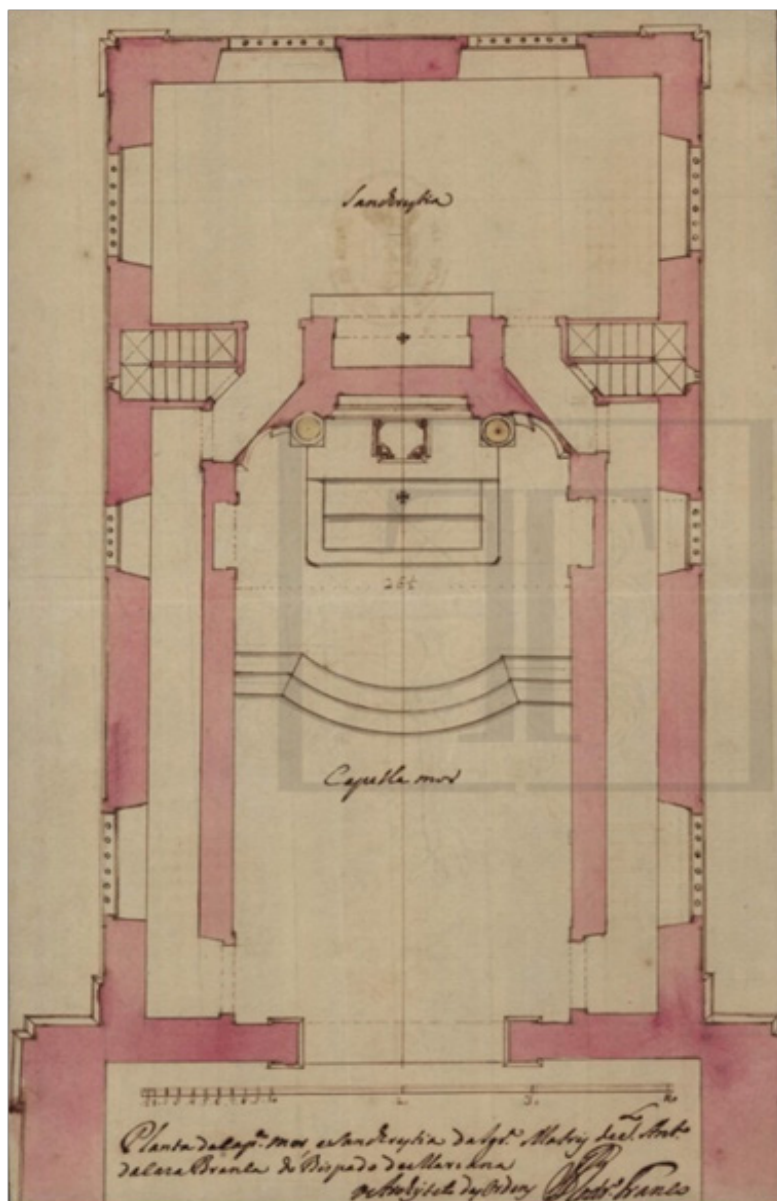


Figura 3 – Planta da capela-mor e da sacristia da Igreja Matriz de Santo Antônio de Casa Branca do Bispado de Mariana. Fonte: ANTT (1761a)

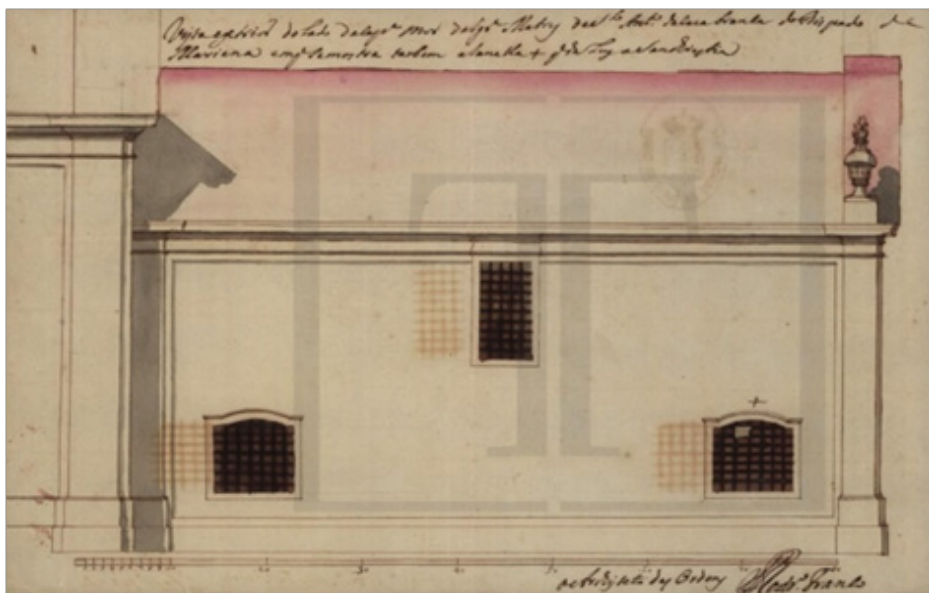




Figura 6 – Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura. Fotografia do autor

Ao comparar os desenhos acima mencionados com os atuais cômodos da capela-mor e da sacristia da Matriz de Glaura, compreende-se que esses espaços são resultantes de período diferente daquele que assinalou a construção do corpo e do frontispício (Figuras 5 e 6). Do mesmo modo, constata-se que não foram seguidos os riscos propostos por Rodrigo Franco, nem mesmo justificado o porquê da não execução do projeto. Conjectura-se que isso pode ter ocorrido por vários motivos: não foi enviado o recurso prometido pela Fazenda Real; os desenhos não chegaram a Glaura, pois não há registros desses nos arquivos locais. Há ainda a hipótese levantada por Menezes (2007, p. 165-166):

Verdade é que, mandado o pretendido projeto para a aprovação da corte, de maneira geral, enviava o Arquiteto das Ordens novo traçado, de acordo com o que pensava ser mais interessante. Mas a rebeldia do povo da colônia se fazia sentir quando não obedeciam ao enviado, senão construindo “à sua fantasia”, como ocorreu com a matriz da Senhora da Boa Viagem de Curral del Rei.

No projeto proposto por Rodrigo Franco, observa-se que foi especificado o uso de pedra e de cunhais de cantaria para a cimalha (ANTT, 1721c) a fim de assegurar a continuidade e a harmonização entre as partes construídas, o corpo e o frontispício, e as novas áreas da capela-mor e da sacristia. No entanto, esses dois últimos espaços foram construídos com paredes de barro e beiral de madeira, destoando por completo da outra fração da igreja. Ademais, não foram feitas as pilastras externas de cantaria para emoldurar a edificação, as janelas da sacristia foram projetadas pelo dito arquiteto com vergas em arco de círculo, mas executadas em verga retilínea. Ainda, são ausentes os fogaréus constantes nos riscos e há outros itens que destoam do desenho elaborado por Rodrigo Franco.

Por último, no que se refere aos serviços contratados para a Matriz, apurou-se que as janelas das ilhargas da capela-mor, os vãos que conectam a sacristia à nave e os nichos de alvenaria são realizações da primeira metade do século XX (IPHAN, 1997). A porta principal, em madeira, também é do século XX, e seu relevo escultórico foi realizado em Belo Horizonte (IPHAN, 1997). A cobertura piramidal das torres é de alvenaria e, possivelmente, confeccionada em momento posterior ao que demarcou a construção do frontispício.

## **O NOVO RETÁBULO-MOR**

Entre os atos fundamentais que pontuaram a história da Matriz de Santo Antônio, requerem atenção alguns procedimentos ocorridos perante a necessidade de construir outro retábulo-mor para a igreja, destinado a substituir o primeiro modelo, confeccionado em 1725 e destruído por raio no ano de 1757 (Figuras 7 e 8). O novo risco da peça foi projetado em Minas Gerais e posteriormente enviado a Lisboa para aprovação, onde foi revisado pelo arquiteto da Mesa da Consciência e Ordens Rodrigo Franco. Esses desenhos, depositados no Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT, 1761b), abrangem interessantes notas que justificam e explicam as modificações

empreendidas no desenho concebido no Brasil. Entre elas, destaca-se o apontamento de Rodrigo Franco, citado por Bastos (2009, p. 95): “no Retabullo só o risquey com os preceytos das medidas e de baixo das regras da Archytectura Solida ficando assim Libre da Montiplicidade de Ornatos Aéreos q’ trazia o que de lá vinha riscado”.

A primeira informação que se pode extrair da transcrição acima é a confirmação do fluxo de conteúdo artístico entre Portugal e Brasil, bem como a conhecida, porém pouco estudada, concepção de projetos de arte sacra na Colônia. Os desdobramentos possíveis da análise dessas ocorrências, incluindo-se outras de conteúdo similar, poderiam abrir caminho para reconhecer se houve, a partir do Brasil, o envio de objetos de arte e de desenhos para subsidiar obras artísticas e arquitetônicas religiosas em Portugal, ao longo do século XVIII. Sobressaem na literatura as investigações que privilegiaram a análise dos efeitos da predominância da arte portuguesa sobre a América portuguesa nesse intervalo temporal, mas são pouco conhecidos percursos no sentido contrário, como o fez Oliveira (2016), que identificou registros desse intercâmbio. O autor demonstrou que o projeto para a capela do Santo Ofício, da freguesia de Caldelas, foi confeccionado no Brasil, nos anos de 1730. A partir desse exemplo, Oliveira (2016, p. 43) inferiu que muitas lacunas encobrem essas temáticas, já que “o estudo das múltiplas relações artísticas entre Portugal e o Brasil está quase todo por fazer. No domínio histórico há já um bom conjunto de trabalhos. A verdade é que são quase todos na direção de Este-Oeste, isto é de Portugal para o Brasil. E muito poucos no sentido contrário”.

É importante sublinhar que não há indícios de que o risco para o retábulo-mor da Matriz de Glaura, que chegou a Lisboa, exerceu algum interesse como fonte de referência formal e estética para os homens que lá se dedicavam a elaborar a arte e a arquitetura. A impraticabilidade de assertivas nesse sentido é também reforçada pelo fato de que o desenho foi modificado, porquanto sua constituição plástica destoava dos aspectos formais que, naquele momento, subsidiavam os projetos para os retábulos coevos portugueses. Assim, a apresentação dessa questão objetiva reforçar o conhecimento, por meio do exemplo do retábulo-mor da igreja de Glaura, de que esses desenhos circularam entre os dois continentes.



Figura 7 – Retábulo-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura. Fotografia do autor



Figura 8 – Interior da Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura. Fotografia do autor

A segunda observação relevante, identificada no trecho transcrito, adverte que o projeto foi refeito em prol de se ficar “Libre da Montiplicidade de Ornatos Aéreos q’ trazia o que de lá vinha riscado” (RODRIGO FRANCO apud BASTOS, 2009, p. 95). Infelizmente, não foi localizado o desenho gizado em Minas Gerais que serviria para explicitar a composição formal da peça, nem tampouco se sabe quem foi o autor que a projetou, uma vez que são pouco conhecidos os nomes dos homens que desenvolviam itens equivalentes, como demonstrou a pesquisa de Pedrosa (2020–). Todavia, pressupõe-se que a “Montiplicidade de Ornatos Aéreos”, citada por Bastos (2009, p. 95), referia-se à presença de elementos constantes nos modelos retabulares mineiros produzidos por volta de 1757-1760, época provável da confecção do risco enviado a Lisboa. Nesse período, os retábulos locais eram constituídos, geralmente, com colunas de tipologia salomônica, quartelões, esculturas de anjos e meninos no coroamento, e com trono escalonado na região do banco, como ilustram os retábulos-mores das igrejas matrizes de Nossa Senhora do Pilar (São João del-Rei, 1755-1758) e de Nossa Senhora do Bom Sucesso (Caeté, 1758-1763), ambos produzidos por José Coelho de Noronha e oficina.



de Santo Antônio apresentou composição que se distanciava dessas configurações: foram reduzidos os ornamentos aplicados; a planta era reta, contrastando com muitos retábulos mineiros de planta côncava; a base estava ornada com pequenas molduras; o banco não apresentava mísulas, atlantes ou cabecinhas de anjos; o sacrário não estava acoplado ao conjunto e apoiado sobre a mesa do altar, constituído por pares de colunas retas e cúpula simulando pequena construção arquitetônica; o frontal da mesa do altar estava desprovido de ornamentos; o corpo apresentava colunas de fuste reto; os nichos laterais tinham frontão triangular; o entablamento era com cornija bipartida e friso liso; o camarim apresentava espaço para abrigar pintura com ausência do tradicional trono escalonado em degraus, comum nos retábulos luso-brasileiros a partir de c. 1680; o coroamento tinha frontão curvo, figuras aladas laterais, cabecinhas de anjos e iconografia da Santíssima Trindade envolvida em raios.

Assim, a conformação proposta para o retábulo-mor de Glaura expressa afinidades com certas características dos retábulos portugueses faturados depois do terremoto que assolou Lisboa, em 1755, tal qual o retábulo-mor da igreja de São Pedro de Alcântara (Lisboa), lavrado por volta de 1758 (FERREIRA, 2008).

O elevado custo que a obra de talha obrigava e a celeridade que se desejava para o processo implicaram a opção por soluções menos onerosas e mais rápidas. É assim que se procede um pouco por toda a cidade à reconstrução de altares, que embora incorporando ainda elementos do estilo que os procedeu – como é o caso da colocação de figuras alegóricas ou grandes anjos nos remates, ou da adoção de elementos decorativos que pontuavam nos retábulos anteriores, como é o caso das grinaldas, das formas concheadas estilizadas e elegantes ou das composições vegetalistas em pequenos apontamentos, a talha fala já uma outra linguagem e patenteia outra forma de conceber o espaço do altar. (FERREIRA, 2008, p. 94).

Acrescenta-se a essa via de entendimento a explicação do autor que gizou o desenho, indicando que ele tomou como referência a tratadística de arquitetura, “os preceitos das medidas e de baixo das regras da Archytectura Solida” (RODRIGO FRANCO apud BASTOS, 2009, p. 95), o que atesta as escolhas plásticas e estruturais representadas no risco e ratifica o emprego dos tratados de arte e arquitetura como referência para embasar desenhos para os retábulos coetâneos. Ademais, é viável distinguir uma possível ascendência artística italiana na conformação do retábulo-mor riscado para a igreja de Glaura, tendo em vista que essas referências foram enfatizadas na arte e na arquitetura portuguesa desde o início do século XVIII (LAMEIRA, 2003), como exemplificam os altares da suntuosa Basílica do Real Edifício de Mafra. A respeito dessas influências, para o caso que por ora se examina, desperta a atenção a Capela de São João Batista, confeccionada na Itália e instalada na igreja lisboeta de São Roque, que pode ter servido como modelo para referenciar a proposta de Rodrigo Franco (Figura 10). A encomenda dessa obra ocorreu em 1742, e a sua instalação, na igreja de São Roque, data de 1751. Trata-se de projeto de Luigi Vanvitelli (1700-1773) com a participação de Nicola Salvi (1697-1751) e de outros oficiais que colaboraram na execução (RODRIGUES, 1989).

O retábulo da referida capela expressa feições do barroco tardio italiano,

permanentes na produção de Vanvitelli, sobressaindo, entre esses aspectos, a disposição dos elementos arquitetônicos em consonância ao modo como eram organizados os altares italianos do período, principalmente as colunas coríntias que promovem a sustentação e organização espacial do conjunto, e a redução de itens escultóricos, divergindo da densidade plástica habitual na talha dourada portuguesa desde as últimas décadas do século XVII.



Figura 10 – Capela de São João Batista, Igreja de São Roque, Lisboa. Fotografia do autor

Muitos itens formais e estruturais constantes no desenho de Rodrigo Franco

podem ser observados no retábulo da Capela de São João Batista. Entre esses, lista-se a eliminação do trono escalonado, substituído por espaço para expor pintura, e, principalmente, a idêntica solução composicional e escultórica para a região do coroamento, com duas figuras aladas laterais, cabeças de anjos em nuvens, iconografia da Santíssima Trindade em meio a representações simbolizando luzes, incluindo-se os relevos que preenchem o arco que arremata a região. Verificam-se nichos laterais, incomuns nos altares italianos produzidos nos séculos XVII e XVIII, cuja permanência no risco para Glaura tem como provável justificativa cumprir exigência de ordem funcional, ou seja, eles serviam para sustentar as imagens devocionais, como se verifica em outras peças portuguesas setecentistas.

Desse modo, é legível que o desenho de Rodrigo Franco para o retábulo-mor da Matriz de Glaura aproximava-se do vocabulário ornamental italiano setecentista, distanciando-se dos modelos retabulares mineiros produzidos até a década de 1760. Essas obras recorriam ao uso de estruturas organizadas por colunas torsas ou de tipologia salomônica, quartelões e elementos ornamentais em grande quantidade, tais como formas fitomórficas, zoomórficas, antropomórficas e arquitetônicas. Ainda, elas incluíam sacrários integrados ao banco, monumentais tronos escalonados em degraus e apoteóticos coroamentos com dossel e figuras esvoaçantes. Como exemplo, temos os retábulos-mores das igrejas matrizes de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté (1758-1763), e Santa Luzia, na cidade homônima (c. 1760-1765). Não há registros que sinalizam se esse risco foi apresentado aos responsáveis pela ornamentação interna da igreja Matriz de Glaura e, caso tenha sido, qual avaliação fizeram do projeto que, naquele momento, seria novidade para o glossário da talha local. Não há respostas que permitam esclarecer os motivos que condicionaram a não execução da peça, restam apenas certezas de que a introdução dessa obra em Minas Gerais, nos anos de 1760, poderia ter servido como fonte de atualização do repertório formal e estético para os oficiais que se dedicavam a riscar e executar retábulos para as igrejas mineiras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trechos que trazem frações da memória da igreja Matriz de Santo Antônio, apresentados neste texto, evidenciam viabilidades de expansão das investigações sobre a história da arquitetura e da arte sacra setecentista brasileira a partir da análise de documentação primária, testemunha de obras não executadas no território da então colônia. Tais estudos permitem ampliar compressões sobre o modo como se organizavam as comunidades locais para materializarem as demandas alusivas à produção de templos, por intervenção da atividade das irmandades religiosas que lideravam esses pleitos, expostos em centenas de livros depositados, sobretudo, nos arquivos paroquiais locais.

Os registros coevos instauram perspectivas para resgatar informações sobre o processo burocrático imposto pela administração real na América portuguesa, que emitia normas e procedimentos de controle, determinando a aprovação de projetos na metrópole, estabelecendo entraves e morosidades aos pedidos requeridos. Tais posturas motivavam ações tencionadas a driblar essas e outras obstruções, como

o caso averiguado em Minas Gerais. Esse último aspecto poderia ocorrer porque os processos tramitados entre os dois continentes eram lentos, em contraposição às urgentes necessidades espirituais de uma população que usufruía do espaço da igreja para professar sua fé, salvar as almas perante as incertezas entre a vida e a morte e que tinha os templos como lócus de sociabilidade quando as opções de entretenimento eram essencialmente os eventos do calendário religioso. Todavia, essas questões necessitam ser averiguadas perante o minucioso estudo de documentação, pois seu entendimento abrange componentes complexos que tangem os liames da organização administrativa colonial.

Adiciona-se às questões elencadas que o favorecimento por parte da historiografia da arte mineira, do estudo dos templos inseridos nos principais centros urbanos despontados no início da ocupação do território, como Mariana e Ouro Preto, evoca o esquecimento de zonas menores, sobretudo as que se encontram em distritos, onde sobrevivem dezenas de edificações religiosas aguardando estudos. O resultado dessas investigações poderá impor novo olhar sobre a compreensão do patrimônio religioso local a partir do ponto de vista de sua história, da disponibilidade e do aprimoramento dos meios técnicos e tecnológicos que permitiram sua produção, dos materiais disponíveis empregados para materializar a arte. Ainda, pode lançar luz aos oficiais e aos núcleos de trabalho que efetuarão serviços para esses espaços, que continuam pouco conhecidos ou mesmo anônimos. No caso da Matriz de Santo Antônio, essa assertiva pode ser confirmada por meio da análise dos detalhes expressos nos riscos remanescentes, das representações raramente encontradas em arquivos e do levantamento de nomes desconhecidos, como o de Valério de Souza, à frente da execução de retábulo para a referida igreja. Até a década de 1730, poucos são os oficiais entalhadores ativos na região que tiveram sua identidade revelada.

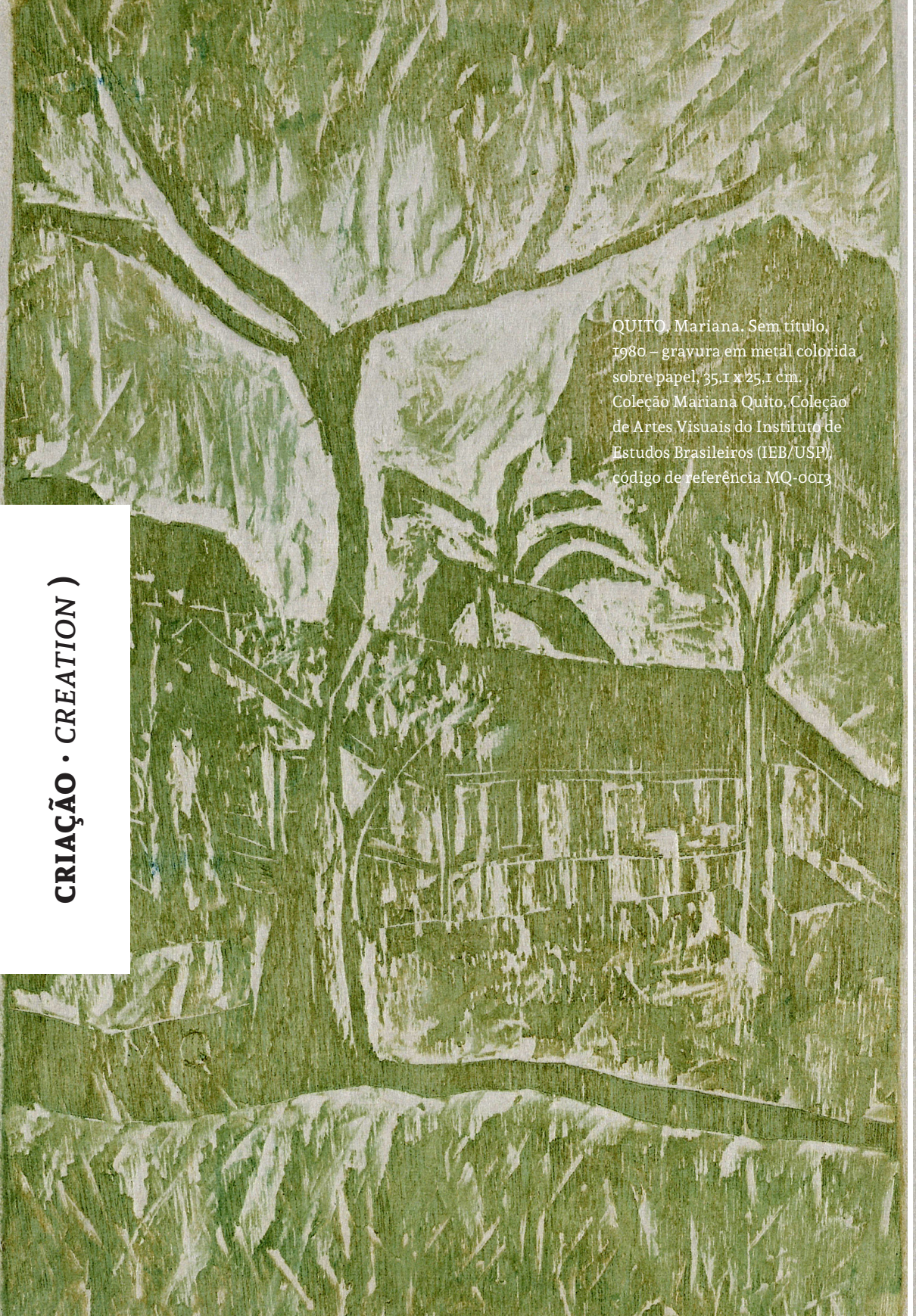
Além de Valério de Souza, cuja identidade permitirá desenvolver investigações sobre as oficinas de talha ativas em Minas Gerais, nas primeiras décadas do século XVIII, desperta a atenção o aparecimento, na documentação, do nome de Francisco de Lima (Cerqueira), posto ser completamente desconhecida a sua operação no período, embora o seu protagonismo na construção religiosa tenha sido devidamente apurado pela historiografia. Assim, este artigo instaura alternativas para o estudo da arte e da arquitetura brasileira a partir de interrogações que poderão ser analisadas por outros pesquisadores em busca de respostas que este texto não conseguiu solucionar.

**AZIZ JOSÉ DE OLIVEIRA PEDROSA** é especialista em História e Cultura da Arte, mestre e doutor em Arquitetura e Urbanismo, professor efetivo de História Crítica da Arte, História Crítica da Arte no Brasil e História do Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG),  
azizpedrosa@yahoo.com.br  
<https://orcid.org/0000-0003-4274-1096>

## REFERÊNCIAS

- AEAM – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Irmandade de Santo Antônio, Casa Branca, Glaura, 1722-1725, prateleira J34.
- AEAM – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Irmandade do Santíssimo Sacramento, Contas, Casa Branca, Glaura, 1724-1784, prateleira J36.
- AEAM – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Casa Branca, Glaura, 1726-1822, prateleira J37.
- AEAM – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Casa Branca, Glaura, 1733-1813, prateleira J38.
- ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo. Planta da Capela-mor e Sacristia da Igreja Matriz de Santo Antônio de Casa Branca do Bispado de Mariana. Código PT/TT/MR/1/15, 1761a. Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4242904>. Acesso em: 1º mar. 2022.
- ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo. Retábulo para a Capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio de Casa Branca do Bispado de Mariana. Código PT/TT/MR/1/17, 1761b. Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4242906>. Acesso em: 1º mar. 2022.
- ANTT – Arquivo Nacional Torre do Tombo. Vista exterior do lado da capela-mor da Igreja Matriz de Santo Antônio de Casa Branca do Bispado de Mariana. Código PT/TT/MR/1/14, 1761c. Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4242903>. Acesso em: 1º mar. 2022.
- APM – Arquivo Público Mineiro. Compromisso da Irmandade das Almas da Freguesia de Nossa Senhora do Bom Sucesso do Caeté. Coleção Avulsos da Capitania – 01, 1713.
- APM – Arquivo Público Mineiro. Livro de arrematações de contratos e ofícios públicos a cargo da Provedoria da Real Fazenda em Vila Rica (1744-1765). Casa dos Contos. Códice 1075.
- APM – Arquivo Público Mineiro. Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura, Ouro Preto. 1972. Fundo Demerval José Pimenta, 6-2-002 (018). Disponível em: [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico\\_docs/photo.php?lid=34163](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=34163). Acesso em: 2 mar. 2022.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BOHRER, Alex Fernandes. *A talha do estilo nacional português em Minas Gerais: contexto sociocultural e*

- produção artística*. 2015. 2 v. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- BORROMEIO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. México: Unam – Imprenta Universitaria, 1985.
- BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (Org.). *As minas setecentistas*. v. 2. Belo Horizonte: Autêntica/Companhia do Tempo, 2007, p. 59-75.
- BUENO, B. P. S. Sistema de produção da arquitetura na cidade colonial brasileira: mestres de ofício, “riscos” e “traças”. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 20, n. 1, 2012, p. 321-361.
- CECO – Centro de Estudos do Ciclo do Ouro. *Livro de receitas e despesas da Irmandade do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, 1723-1798*. v. 132.
- DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção da arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- FERREIRA, Silvia. *A talha: esplendores de um passado ainda presente – séculos XVI-XIX*. Lisboa: Editora Nova Terra, 2008.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Arquivo Central. Seção Rio de Janeiro. Arquivo Noronha Santos. Igreja Matriz de Santo Antônio, Glaura, Ouro Preto, Minas Gerais, pasta I-MG-0395-01, 1946.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Belo Horizonte. Arquivo Permanente, Série I. Igreja Matriz de Santo Antônio, Ouro Preto, Glaura, Minas Gerais, 1946-1991.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Arquivo do escritório do Iphan. Belo Horizonte. Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. Igreja Matriz de Santo Antônio, Ouro Preto, Glaura, Minas Gerais, 1997.
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Desenho de castiçal: Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto. Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br>. Acesso em: 5 maio 2020.
- LAMEIRA, Francisco. *O contributo da arquitetura italiana para a génese e evolução do retábulo barroco português (1619-1751)*. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBPA/PUC-Rio/UERJ/UFRJ, 2004, p. 221-240.
- LEMOES, Paulo (Org.). *Ouro Preto: igrejas e capelas*. 1. ed. Ouro Preto: Livraria e Editora Ouro Preto, 2016.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974.
- MENEZES, Ivo Porto de. Os frontispícios na arquitetura religiosa em Minas Gerais. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, PUC Minas, v. 14, n. 15, 2007, p. 164-182.
- MOURÃO, Paulo Kruger Corrêa. *As igrejas setecentistas de Minas*. 2. ed. ver. aum. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Desenho arquitetônico. Acervo Digital. Ouro Preto. Disponível em: <http://museudainconfidencia.acervos.museus.gov.br/acervo-museologico/desenho-arquitetonico-5>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Monumenta, 2006.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Minho e Minas Gerais no século XVIII*. Braga: Edição do Autor, 2016.



QUITO, Mariana. Sem título,  
1980 – gravura em metal colorida  
sobre papel, 35,1 x 25,1 cm.  
Coleção Mariana Quito. Coleção  
de Artes Visuais do Instituto de  
Estudos Brasileiros (IEB/USP),  
código de referência MQ-0003

# Te conto poemas

[I tell you poems]

Jé Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO** • A seção Criação tem por objetivo publicar textos e materiais inéditos de escritores e/ou artistas, fotógrafos, desenhistas, além de documentos inéditos encontrados no Arquivo do IEB/USP. “Te conto poemas” reúne dois textos de Jé Oliveira, “Zoom nos ouvidos e nos olhos” e “As águas e os olhos”. Ator, diretor, dramaturgo e escritor, Oliveira é um dos fundadores do Coletivo Negro. Publicou, com o grupo, o livro *Negras dramaturgias* (COLETIVO NEGRO, 2015). O texto do espetáculo teatral *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens* (OLIVEIRA, 2018), de sua autoria, foi semifinalista do prêmio Oceanos em 2019. • **PALAVRAS-CHAVE** • Jé Oliveira; contos; literatura brasileira; literatura brasileira contemporânea. • **ABSTRACT** • The

Creation section has the objective of publish unpublished texts and materials by writers and/or artists, photographers, designers, as well as unpublished documents found in the USP IEB Archive. “I tell you poems” gathers two tales by Jé Oliveira, “Zoom nos ouvidos e nos olhos” and “As águas e os olhos”. Actor, director, playwright and writer, Oliveira is one of the founders of *Coletivo Negro*. With this group, he published the book *Negras dramaturgias* (COLETIVO NEGRO, 2015). The text of the play *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens* (OLIVEIRA, 2018), which he wrote, was a semi-finalist for the *Oceanos* award in 2019. • **KEYWORDS** • Jé Oliveira; tales; Brazilian literature; contemporary Brazilian literature.

Recebido em 27 de fevereiro de 2023

Aprovado em 7 de março de 2023

OLIVEIRA, Jé. Te conto poemas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 207-211, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p207-211>

1 Sem registro de afiliação.

## Zoom nos ouvidos e nos olhos

Estava parado esses dias perto de um banco: observando o movimento, o entra e sai da agência, de bobeira conjecturando conversas cotidianas comigo mesmo. Não me tem agradado o tanto de conversas cotidianas descompromissadas e surdas que cabem em apenas um dia:

- Nossa, dormi tão mal essa noite.
- Eu também, esses dias, não conseguia pregar o olho.
- Que bom, batata souté, adoro.
- Não gosto muito de salada de chicória.
- Esses dias fui ao banco e tava uma fila.
- Meu cartão é ouro.

Então, tendo a guardar para mim mesmo esse tipo de coisa-comentário, já que o meu cérebro não falará o que fala comigo agora para vocês e nem para ninguém. Dessa forma fica segredo o que se passa dentro, conosco.

Enfim, o leitor deve identificar e acrescentar mais exemplos a esse tipo de situação de conversas cotidianas, pois intuo que também as tem ouvido e, se assim for, provavelmente seguirá por toda a vida...

Mas, voltemos a minha observação do movimento do banco: dois negros andam e conversam, e gesticulam, parece algo importante, nada dessas conversas que não levam a lugar algum. A porta do banco estava aberta para que uma senhora deficiente pudesse entrar sem ter que passar pela “autônoma” porta giratória. Ao se aproximarem:

- A entrada é por lá. Falou com medo nos olhos e de modo ríspido, a funcionária.

A porta, seguindo a ordem das mãos, se apressou em deslizar fechando a passagem e interrompendo a andada, o papo e a conversa, mas não os gestos dos negros.

Um deles, prontamente:

- Mais gentileza, não é assim que se fala.

Acompanhando o som das palavras: os corpos...

Um deles entra no banco.

O outro fica fora: braços cruzados, olhos de zoom de câmera de segurança sob a agência.

Chega uma mulher e uma criança.

Elas também são negras.

A mulher tira algo da bolsa e dá para a menina, ela está com uniforme de escola. A mulher, pela postura instrutiva, parece ser a mãe. Ela entra no banco com algo que tirou da bolsa.

A menina fica pra fora: olhos de zoom de câmera de segurança sob a agência.

Um pouco depois, sentou-se na porta do banco a menina: segura de si, como se é apenas quando já se é mulher.

Alguém sai do banco: bate, com força, no ombro da menina com a delicadeza própria de quem anda de metrô lotado, entrando no Brás, ou na Sé.

Diz: – Sai.

A menina levanta.

O negro que ficou, diz em alto e bom som:

– Não é sai não, é licença.

Diz para a rua toda ouvir e para o zoom da câmera de segurança da agência filmar. Diz não só com a garganta, mas com o corpo todo: olhos de martelo e presença de bola.

A mãe retorna.

A menina narra o que lhe aconteceu. A mãe olha pro banco, com olhos de raio laser. Sorri pro homem negro que ficou com olhos de irmandade e vai embora com a menina...

Eu e o homem, ambos parados, corpos quietos, sem palavras, ficamos, enquanto foram, vendo as duas andando no meio daquele tanto de gente: mãos dadas e mãe conversando com filha. A menina olha para a mãe com olhos de gravador.

O outro negro retorna.

Eles vão andando no meio daquele tanto de gente: corpos falando e bocas conversando: ambos se olham com olhos de gravador.

Queria ter zoom nos olhos e nas orelhas, gravador para acompanhar as duas duplas: quem sabe meus ouvidos não ouviriam algo mais interessante do que o que têm ouvido cotidianamente em filas, ruas, padarias, etc. Talvez ouvissem coisas interessantes sobre cores, valores, negros, bancos e brancos.

# As águas e os olhos

Quando chove e acaba a luz tenho pouco tempo.

Eu fecho as janelas.

Eu corro pequeno – mesmo estando dentro de casa corro como se estivesse na rua e seco e começasse a chover de repente e uniforme, que nem é quando é verão – para não molhar o chão, o colchão, a louça que já havia secado.

Penso na coragem da árvore que existe em frente à minha casa: ela recebe, ela está, ela não foge, ela não se preocupa que molhe... Ela ventila, mas também encharca, adensa o verde e empapa seu tronco para sustentar sua altura, seu tranco, o seu pranto. Ela descasca, ela destaca a sua presença de cor numa cidade sem par.

Quando tudo acalma eu arreganho as janelas: os pingos nos vidros das janelas são bons de ver e ensinar: eles deslizam, não despencam como a chuva. Garoa também: gosta de ser constante, insistente... Está tendo pouco.

Quando para de chover veneziana não dá conta, é preciso muito mundo nos olhos, só brisa não vence porque as folhas encharcaram e eu sei, eu sei, eu sei, eu sei que são elas, as folhas, que produzem o vento. Por isso balanceiam, e não o contrário. Estão encharcadas, por isso hoje, o hálito das folhas é pouco...

Se puxar o olho por cima das telhas, das telas e do longe, vais ver que existe além. Além de lá é outro lugar: outras folhas, talvez estejam até secas fazendo vento. Outros quintais, talvez até com venezianas maiores e que bastam para aquelas pessoas que vivem lá. Existem outras chuvas e outros sóis. Alguém só também há de ter. Terá também alguém correndo pequeno talvez, alguém deitado olhando para cá e contemplando indiferente o que inventamos e não lhe serviu: esse mundo, que fica, e a gente, que vai...

Quando seca dentro de nós para onde vai a chuva que tinha?

Quando chove no peito que veneziana ficou aberta?

Que janela distante é essa que não teve perna capaz de alcançar nem corrida pequena que desse conta?!

É possível encharcar ainda mais o tronco que já está mais que empapado?

Água é coisa engraçada: vem de baixo quando brota e recebe assim, recém-nascida e infinita, o nome de olho. Vem de cima com elegância quando não desaba das nuvens e quando vem em formato de chuva fina. Tem doce, tem salgada, tem caminho, mas não tem sina.

Ensina a deslizar sobre ela, ou mata, quem não entende a leveza que pede.

De nós não se alimenta, mas corre, dança, revira e se contorce feito gente.

Procura companhia mesmo sendo abundante: o doce quer o sal, o sal quer a salina e o sol.

Ela quando despenca cai em renca e não se fixa: cachoeira é desapego certo, não se agarra, não se demora, não cria raiz mas sempre está...

A natureza sabe ser e se resolver com o que é.

## SOBRE O AUTOR

**JÉ OLIVEIRA (JEFFERSON OLIVEIRA DELFINO)** é ator, diretor, dramaturgo e escritor. Formou-se artista, na Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André, e cientista social, na Universidade de São Paulo (USP). É um dos fundadores do Coletivo Negro. Elaborou os textos de *Movimento número 1: o silêncio de depois...* e de *[Entre]*, os dois primeiros espetáculos do grupo, construídos em processo colaborativo (Coletivo Negro, 2015). É autor de *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens* (Javali, 2018), obra semifinalista do prêmio Oceanos em 2019. No ano seguinte, a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) lhe concedeu o prêmio de melhor direção por *Gota d'água [Preta]*, espetáculo teatral no qual também atuou. jeoliveiradelfino@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0009-0338-308X>

## REFERÊNCIAS

COLETIVO NEGRO. *Negras dramaturgias*. São Paulo: Coletivo Negro, 2015.

OLIVEIRA, Jé. *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens*. Belo Horizonte: Javali, 20

# Grades e caixas

[ Bars and boxes

Ana Paula Pacheco<sup>1</sup>

**RESUMO** • A seção Criação tem por objetivo publicar textos e materiais inéditos de escritores e/ou artistas, fotógrafos, desenhistas, além de documentos inéditos encontrados no Arquivo do IEB/USP. “Grades e caixas”, de Ana Paula Pacheco, reúne dois contos sobre o feminino. Pacheco é escritora e professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. “Pedaços de sonho, seguidos de considerações tecidas pelo Urso siberiano” se beneficia de estudos de Freud (1972), e de narrativas de Schnitzler (1987; 2008) e de Nastassja Martin (2021). “Pandora, a barata” incorpora livremente estudos de Erwin e Dora Panofsky (2009). • **PALAVRAS-CHAVE** • Ana Paula Pacheco; contos; literatura brasileira; literatura brasileira contemporânea. • **ABSTRACT** •

The Creation section has the objective of publish unpublished texts and materials by writers and/or artists, photographers, designers, as well as unpublished documents found in the USP IEB Archive. “Bars and boxes”, by Ana Paula Pacheco, gathers two tales about the feminine. Pacheco is writer and professor of Literary Theory and Comparative Literature in the Sao Paulo University. “Pedaços de sonho, seguidos de considerações tecidas pelo Urso siberiano” benefits from the studies by Freud (1972), Schnitzler (1987; 2008) and Nastassja Martin (2021). In addition, “Pandora, a barata” freely incorporates the studies by Erwin and Dora Panofsky (2009). • **KEYWORDS** • Ana Paula Pacheco; tales; Brazilian literature; contemporary Brazilian literature.

Recebido em 27 de fevereiro de 2023

Aprovado em 8 de março de 2023

PACHECO, Ana Paula. Grades e caixas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 212-218, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p212-218>

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

# Pedaços de sonho, seguidos de considerações tecidas pelo Urso siberiano

*As atividades psíquicas que estão despertas mais intensamente são as que dormem mais profundamente.*  
(Freud, 1972)

Eu estava parada no meio do asfalto e não podia acreditar no que via: meu pai tinha acabado de soltar do zoológico um urso marrom, um cachorro do mato e um pangolim. Corriam pelo asfalto na rua X, causando uma particular agitação em frente à Bolsa de Valores de São Paulo, enquanto meu pai e eu observávamos a cena com alguma distância. Na vida desperta ele era menos ousado, engolia os problemas com a fumaça do cigarro e nunca chegava ao ponto de soltar os cachorros em ninguém.

No dia seguinte não pude tirar da cabeça as feras. Por que aquelas e não outras, e por que o pangolim fazia parte da turma que meu pai quis livrar das grades? A mais mortífera das criaturas dóceis ultrapassava o urso e o lobo, acelerando no asfalto com as patinhas transformando-se em rolimãs.

Há anos eu me preocupava com a saúde de meu pai, que sofria de bronquite e quase punha os pulmões para fora na hora de se deitar para dormir. Provavelmente, *eu* o fizera soltar as feras das grades para que o pangolim não ficasse preso conosco no apartamento e não o matasse. No sonho, meu querido pai estava multiplicado, assim como eu, ao seu lado e unida a ele pelo que as imagens diziam de mim. Sim, eu sei, você já me disse que todos os outros do sonho são também eu.

Desde quando comecei a chamar meu pai de cachorrão? Não tenho certeza, acho que desde que fui morar noutra casa. Meu pai era um quase-lobo, administrado pelo trabalho. E também sabia fazer as vezes do pangolim, fumando dois maços de cigarro por dia e trazendo a morte para dentro dos pulmões. Mas o que haveria de meu nas feras e no bicho comestível?

Me lembrei, porém, de ter lido que nos sonhos o mais importante se desloca. Talvez não fosse um sonho de pandemia. Em sua escrita secreta, o centro pode estar nas bordas, nas frinchas, nos fossos – nas fímbrias do esquecido, diria meu quase-lobo. Por que o rebuliço se dava em frente à Bolsa de Valores? Sim, sempre me preocupei com as responsabilidades financeiras do meu pai, carregando, aparentemente sozinho, *não um urso, mas um leão*. Todos os dias, ao chegar em casa, ele fazia a sua cena. Abria a porta do apartamento III onde morávamos, na zona oeste da cidade, as costas um pouco curvas, os braços largados ao longo do tronco, o conjunto equilibrando de um lado um ar de vítima, de outro, uma voz de piadista; então olhava para nós, minha mãe e eu, dando tapinhas com a mão na omoplata esquerda. E lançava suas chamadas: “Tudo aqui, ó, nas minhas costas. Carrego um leão por dia”. Depois me olhava para trocarmos um sorriso gaiato. No sonho ele usava um traje engraçado, como aqueles domadores de circo dos quadros de Seurat, mas não procurava domar nenhum dos bichos: nem as feras, nem a si mesmo, nem o bicho escamoso que eu só tinha visto antes numa foto do mercado de Wuhan, na China,

quando ocorrera a alguém associar o progresso recente do capitalismo asiático (cujo estômago não poupava os bichos silvestres) à pandemia de covid. “Se a culpa é dos chineses”, disse de dentro do sonho o pangolim, apertando os olhos por causa do flash dos celulares, “Se a culpa é deles, não pode ser minha”.

Na alucinação exata do sonho eu livrava meu pai das responsabilidades financeiras que o deixavam doente? Afinal a culpa de morar neste país não era dele, mas também não podia ser minha.

O urso tinha sido mandado ao zoológico depois de arrancar um pedaço da mandíbula de uma etnógrafa parisiense em expedição à Sibéria, embora a vítima tivesse se posicionado contra toda e qualquer punição que buscasse responsabilizá-lo pelo fato de ser um urso. Da planície russa ao zoológico municipal de São Paulo! Era um urso, tanto quanto eu era agora uma etnógrafa quase morta pela curiosidade ao chegar perto demais. Ao mover as patas ele arrastava grossas raízes. Um urso radical, imagino, por colocar à prova dos dentes e das garras a carne que adentrasse seu território voraz. Ao ver-se de fora, coberta de sangue, com alguns tufo de pelo marrom colados ao rosto, a etnógrafa declarou que aquilo era um nascimento, pois claramente não era uma morte. Horas depois do ataque do urso, escreveu nas páginas do livro em que relatou o acontecido que sua pulsação ainda era a de um sonho: “conseguir sobreviver apesar do que ficou perdido no corpo do outro; conseguir viver com aquilo que nele foi depositado”.

Na noite seguinte, meu sonho parecia continuar seu trabalho. Eu corria solitária pela planície russa cercada por vulcões, celebrando a liberdade num outro tipo de aprisionamento. Troquei as barras de ferro do cárcere pela fermentação inexorável dos vulcões. Escuto como a fera. Eu sou a fera.

Olho novamente a cena na qual eu corro e só agora vejo: corro como quem voa; mas não sozinha, como há um segundo. Estou de mãos dadas com o urso; agarro com a minha mão sua enorme pata que me leva por uma paisagem selvagem, sem interdições. Não, você não é tola a ponto de achar que este urso tem patas como qualquer outro. Ele tem mãos enormes e vocês estão enlaçados. Olho novamente e outro segundo depois uma regra foi terrivelmente desrespeitada, “Você passou dos limites”, a boca vermelha de lava me diz, enquanto nos lança da estepe, de volta para o zoológico, onde estamos presos numa cela sem janelas e somos alimentados por uma abertura na porta, rente ao chão. Acordo dentro do sonho para dar um fim ao fim do prazer. O sonho dentro do sonho só pode ser falso, penso – a que desejo poderia corresponder a respiração curta que nos resta nesta cela?

Em segredo o urso me conta que, ao se livrar das grades do zoológico, conseguiu sair também do sonho. E agora você está aqui, ou melhor, eu estou aqui, deitada para que me ouça. Reencontro-o na vizinhança do deserto, de onde nunca deveria ter saído – o rosto que não é meu tem muitas costuras e um maxilar reconstruído. Noto que me faltam as palavras para dizer “amor”, e que estou sem as amarras que no cárcere nos uniram como a distantes estrelas de uma constelação apagada.

## O Urso

Eu abocanhei uma parte da mandíbula da humana quando ela me meteu um ferro na cabeça. Olho por olho, dente por dente. Não tive intenção de esfaqueá-la. Se fosse pra valer eu a teria devorado, mas fiz só para assustar, como quando morde uma frigideira que rapazes do acampamento dos etnógrafos usaram para tentar me pôr pra correr de minha própria casa, assustados que estavam com a minha presença em seu campo de trabalho. A moça se atracou comigo, perdeu a mandíbula no *affair* e, naturalmente, não deixou mais de pensar em mim. Depois escreveu um livro e, pelo que ouço do que você acaba de me relatar, isso mexeu com outras fêmeas. Sou um urso. Um urso que a decifra.

Na planície, poucos meses antes, a etnógrafa chega. Pensa que eu sou o sonho de uma vida toda, como se algum ser pudesse suportar tamanha carga. Porém não se decepçiona. Chega mais perto e com um só gesto levanta o corta-vento, o fleece e a blusa térmica; me mostra os peitos como se eu não vivesse em pelos. Ou, pelo contrário, tentando encurtar distâncias. Subitamente, porém, quando também me aproximo (porque seu cheiro é doce e minhas narinas gostam), ela levanta a barra de ferro. Experimento a mordida na direção do seu desejo, mas ela corre, me lançando ao chão. Ao beijar sua boca, suas palavras ficaram em mim. Estudei para compreender sua mente povoada por monstros. A dela, a sua, a dos que se aproximam e se deitam aos meus pés para que eu os ouça. No decorrer dos milênios nosso encontro será esquecido. Por isso tomo notas, para que a ferida não feche sem explicação.

O sonho que você me trouxe emerge dessa cadeia inexplicável de verdades. Existe onde a realidade finalmente pouco importa. Apenas peço que não despreze os limites, bem como os laços, com a vida desperta: desde que seu pai libertou as feras, caí na vida, corri até o limiar do sono e o atravessei. Os vulcões são os meus cachorros, farejam quando vocês se aproximam na ânsia de acabar com tudo que outrora foi chamado de na-tu-re-za.

Enquanto isso lhe devolvo o que me trouxe, registrando por escrito, para que não nos ouçam. Gostaria de pontuar algumas coisas sobre seu sonho:

Primeiramente, até onde me informei, na Bolsa os valores oscilam. Seu sobe e desce (não somos tolos) lembra não só o fluxo do dinheiro, como o movimento dos quadris. Assim como o seu pangolim talvez gostasse de ser chamado pelo nome infantil, quando o “a” dá lugar a outro “i”. Pingolim. Esse pedaço parece condensar valor, sexo e ameaça de morte.

Em segundo lugar, você não parece ter dado bastante importância à fala do pangolim: “Se a culpa é deles, não pode ser minha”. Não me parece verossímil que, na sua cadeia de sonhos, a libertação dos bichos pudesse gerar culpa, exceto... Exceto se a libertação fosse na verdade um aprisionamento, que a fizesse escolher ficar sempre ao lado de seu pai, o lobo guardado, em vez de escolher outro parceiro. Mesmo que esse outro parceiro seja eu. Pode não parecer, mas é um sinal de que esta análise está funcionando. A condensação dos seus pensamentos oníricos – que costuram com uma linha vermelha o apelido de seu pai ao medo da morte desse primeiro amor – se une ao deslocamento de sentido: a libertação da prisão do zoológico pode dar numa rua sem saída, ou numa cela sem janelas, se você não souber compreender

o recado das imagens. O sonho dentro do sonho deseja o que não poderia acontecer, mas também aponta para o princípio de realidade, um contorno que restringe, libertando. O caminho que volta ao ponto de origem foi feito por Édipo muito antes de você. Você bem sabe, e talvez por isso, pela pequena abertura na cela por onde fomos alimentados, tenha levado seu corpo rente ao chão. Estaria *caindo na real*? O sonho diz que há uma encruzilhada. Diante dela você talvez possa escolher entre jamais esquecer o urso ou deixar-me fora disso e simplesmente escrever, no encaixe do sonho de ser escritora, como Nastassja Martin, autora de *Escute as feras* - a qual, como se vê, perdeu a mandíbula, mas te trouxe algumas palavras-chaves.

Dito isso, o Urso contraiu o ventre e, com o dorso um pouco curvado, encerrou a sessão:

– Grrrrrrrrrrrrrr! Paramos hoje por aqui.

# Pandora, a barata

Sobre Pandora, a primeira mulher, dão notícias sete mitos:

Segundo o primeiro, ela, a maldade em forma de beleza, abriu a caixa proibida deixando escapar todos os males, que tornaram o mundo infeliz.

Conforme o segundo, não havia nem nunca houve uma caixa para ser aberta. Pandora, feita de terra e água por Prometeu, recebeu todos os dons. Afrodite e Hermes ofertaram-lhe os dons mais nefastos, motivo pelo qual o produto final se revelou *kalòn kakón*, um “belo mal”. Assim, foi considerada a responsável por tudo.

Segundo o terceiro, no decorrer dos milênios se lembraram de que ela, é verdade, não havia aberto caixa nenhuma, mas sim um vaso no qual se guardavam mantimentos, como vinho e azeite, grande a ponto de servir de sepultura aos homens. Com auxílio de uma escada, Pandora, a que nunca temeu alturas, abriu o vaso contendo todos os males e ao fundo a esperança, ali precipitada durante dias e noites, por séculos, séculos e mais séculos. Calamidades escaparam, dispersando-se imediatamente, ao que ela, com o peso de seu corpo, empurrou de volta a enorme tampa, antes que a trabalhosa esperança se desmanchasse no ar.

Segundo o quarto, quem destampou o vaso foi o marido de Pandora, irmão de Prometeu. A narrativa sobre a indócil curiosidade feminina, ao passar pelas mãos fortes e másculas e violentas de Epimeteu, ganhou dignidade, transformando-se na narrativa sobre a escolha trágica de um homem diante da encruzilhada na qual se encontravam o conhecimento, de um lado, o contentamento, de outro. (Pandora nunca acreditou que este fosse oposto àquele, mas deixou que seguissem com suas crenças, pois de todo modo não a deixariam argumentar.)

Conforme o quinto, Pandora fechou às pressas o gigantesco recipiente ao ouvir homens entrando em sua casa. Desse modo, trancou involuntariamente a esperança, da qual o mundo ficou privado. Exausta tanto das acusações, como dos versos em seu louvor, deixou para lá a tampa, o vaso, o marido, os homens.

De acordo com o sexto, a esperança ficou bem guardada, preservando-se dentro do vaso, motivo pelo qual os homens não a destruíram.

Segundo o sétimo, Boccaccio, baseado em Fulgêncio e pretendendo saber mais grego do que de fato sabia, propôs um novo caminho etimológico, no qual “doris”, em vez de “dom”, significava “dor”: a portadora de todos os dons (*omnium munus*) se tornava aquela que traz todas as amarguras. O editor de seu livro, *Genealogia dos deuses*, completou o gesto ignaro – desde então e para sempre impresso na tradição italiana do mito –, errando por uma letra a expressão “*omnium munus*” (dom de todos), então substituída por “*omnium minus*” (desprovida de tudo), “*manca d’ogni cosa*”.

Com a beleza cansada por tanta mentira, supremacia e ignorância, Pandora foi se encolhendo no fundo da caixa, até se confundir com ela.

Há ainda um outro mito, considerado indigno de figurar nos compêndios de mitologia:

Como uma barata, Pandora atravessou cascuda o rio dos séculos, para renascer no século XX – depois de ter sido cancelada no Medievo, confundida a Eva e ignorada pela Renascença italiana (que de outro modo poderia lhe dar a justiça dos meios técnicos racionalizados), transformada em demônio clássico e em demônio romântico – à luz do cinema. O filme sonoro acabara de ser inventado. Eis por que, mais uma vez, lhe tiraram a palavra e a fizeram repetir, numa fita silenciosa, 108 tomadas nas quais abria novamente a maldita caixa.

## SOBRE A AUTORA

**ANA PAULA PACHECO** é escritora e professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (USP). Autora dos livros *Lugar do mito* (Nankin, 2006), sobre a obra de Guimarães Rosa, *A casa deles* (Nankin, 2009), volume de contos, *Ponha-se no seu lugar!* (Ática, 2020), pelo qual recebeu o prêmio Seleção Cátedra Unesco, e *Pandora* (Fósforo, 2023), romance.

anapaulapacheco@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-6650-8622>

## REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (volume 1). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. São Paulo: Editora 34, 2020.

PANOFSKY, Erwin; PANOFSKY, Dora. *A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico*. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHNITZLER, Arthur. *Breve romance de sonho*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHNITZLER, Arthur. O diário de Redegonda. In: SCHNITZLER, Arthur. *Contos de amor e morte*. Tradução George Sperber. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.



**DOCUMENTAÇÃO •**  
**DOCUMENTS )**

QUITO, Mariana. Sem título, s. d. – xilogravura colorida sobre papel, 21,3 x 30,6 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0040

# Edição de carta autógrafa de Diogo da Sylveyra Vellozo ao governador da capitania de Pernambuco, Henrique Luiz Pereyra Freyre

[ *Edition of autograph letter by Diogo da Sylveyra Vellozo to the governor of the captaincy of Pernambuco, Henrique Luiz Pereyra Freyre*

Vanessa Martins do Monte<sup>1</sup>

Phablo Roberto Marchis Fachin<sup>2</sup>

**RESUMO** • O artigo apresenta a edição conservadora e um breve estudo filológico de uma carta inédita de Diogo da Sylveyra Vellozo dirigida ao governador da capitania de Pernambuco, Henrique Luiz Pereyra Freyre, datada de 14 de outubro de 1738, proveniente do Recife. A carta oferece pistas sobre a dinâmica de transportes na capitania e, principalmente, sobre o uso que se fazia dos diferentes tipos de madeira em exploração na região. Pertencente à Coleção Alberto Lamego, salvaguardada pelo Arquivo do IEB, a missiva foi selecionada como objeto de estudo por José Heleno Barbosa, um aluno dedicado a quem prestamos uma homenagem póstuma com este texto. • **PALAVRAS-CHAVE** •

Carta; edição; filologia. • **ABSTRACT** • The article presents a conservative edition and a brief philological study of an unpublished letter by Diogo da Sylveyra Vellozo addressed to the governor of the captaincy of Pernambuco, Henrique Luiz Pereyra Freyre, dated October 14th, 1738, from Recife. The letter provides clues about the transport dynamics in the captaincy and, mainly, about the use of different types of wood being exploited in the region. Belonging to the Alberto Lamego Collection, safeguarded by the IEB Archive, the letter was selected as a study object by José Heleno Barbosa, a dedicated student to whom we pay posthumous tribute in this text. • **KEYWORDS** • Letter; edition; philology.

Recebido em 25 de fevereiro de 2023

Aprovado em 2 de março de 2023

MONTE, Vanessa Martins do; FACHIN, Phablo Roberto Marchis. Edição de carta autógrafa de Diogo da Sylveyra Vellozo ao governador da capitania de Pernambuco, Henrique Luiz Pereyra Freyre. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 220-230, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p220-230>

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

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

A edição conservadora da carta de Diogo da Sylveyra Vellozo apresentada neste artigo foi realizada por José Heleno Barbosa, aluno do curso de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) e saudoso estagiário do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP). Heleno cursou, durante o segundo semestre de 2017, a pequena turma da disciplina optativa FLC1459 - Filologia Portuguesa: Edição de Documentos Brasileiros<sup>3</sup>, então ministrada na sala auxiliar do Arquivo, no subsolo do prédio do Instituto, que comportava com segurança 20 discentes. Nesse período, Heleno foi aluno dedicado e se tornou um assistente de ensino invejável, na medida em que toda semana tratava pessoalmente do transporte dos documentos ou de suas reproduções xerográficas para a sala de aula. Além disso, garantia, com sua gentileza e simpatia características, que os materiais necessários estivessem a postos para o início das verdadeiras oficinas de leitura e transcrição de manuscritos em que se travestiam as aulas da referida disciplina.

Esta brevíssima introdução tem por objetivo contextualizar a homenagem póstuma que se presta aqui a José Heleno, um homem negro que ingressou na graduação, em 2013, aos 55 anos. A escolha da carta, dentre os mais de 60 documentos constantes do Códice nº 72 da Coleção Alberto Lamago, bem como sua descrição material, foram feitas cuidadosamente pelo nosso homenageado. Assim, passamos desde este ponto a escrever com Heleno, a partir das notas deixadas por ele e de pesquisas por nós realizadas, breves considerações filológicas a respeito da carta de Diogo Sylveyra Vellozo, datada do Recife, de 14 de outubro de 1738, e inédita até onde se tem notícia.

O documento editado, como patrimônio histórico e base da constituição de uma memória, neste artigo ganha ainda mais importância, pois a sua edição, além de refletir o olhar sobre o manuscrito de forma múltipla, considerando sua materialidade, escrita e conteúdo, também simboliza a atuação interdisciplinar e interinstitucional realizada em parceria entre o IEB e a FFLCH, cujo resultado tem colaborado para a participação de alunos de diferentes áreas, como o nosso querido José Heleno.

---

3 Agradecemos especialmente a Elisabete Marin Ribas, funcionária do Arquivo do IEB, pela constante parceria e por acreditar no arquivo também como um espaço de formação. Para informações sobre a ementa da disciplina, ver: USP (2017).

## **SOBRE A COLEÇÃO ALBERTO LAMEGO**

O colecionador Alberto Frederico de Moraes Lamego (Itaboraí, RJ, 1870 – Rio de Janeiro, RJ, 1951) cursou, durante três anos, a Faculdade de Direito de Recife, mas foi em São Paulo que se bacharelou em Ciências Jurídicas e Sociais, em 1892. Instalou-se na cidade de Campos dos Goytacazes (RJ), onde constituiu família, advogou, exerceu cargos federais e colaborou em jornais. Em 1906, partiu em viagem para a Europa, onde viveu durante 14 anos na França, na Bélgica e em Portugal. Por lá frequentou muitos arquivos, onde fez cópias de documentos relativos à história do Brasil. Em leilões e livrarias, adquiriu obras raras que deram origem a seu acervo brasileiro.

A coleção de manuscritos Lamego é uma das mais antigas, raras e importantes que o IEB possui. Integra, juntamente com uma rica biblioteca, o acervo de Alberto Lamego, que a vendeu, em 1935, para a recém-criada Universidade de São Paulo, com a intermediação do escritor Mário de Andrade. A custódia inicial ficou a cargo da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e, quando da extinção da Biblioteca Central daquela unidade, em 1968, foi transferida para o IEB/USP, até mesmo devido a sua vocação arquivística (NOGUEIRA; BELLOTTO; HUTTER, 2002).

A Coleção Alberto Lamego – cujo conteúdo salvaguardado no Arquivo do IEB é composto de 4.093 documentos, parte deles reunida em 162 volumes encadernados – abrange um período que vai dos séculos XVI ao XX, com maior concentração no XVIII. Inclui mapas, plantas, documentos jurídicos, militares, cartográficos, literários, político-administrativos, de variada tipologia e procedência, tanto no domínio do direito público como do privado. Os manuscritos trazem iconografias que incluem aquarelas e desenhos, na maior parte inéditos, e alguns impressos, como letras capitais, vinhetas, portarias e encadernações. Existem documentos relativos à Companhia de Jesus, à disputa entre Espanha e Portugal sobre a Bacia do Prata, contas oficiais da Família Real Portuguesa, documentos sobre a cidade de Campos (RJ) e as Academias Literárias Coloniais. Encontram-se também documentos relativos à agricultura, medicina, botânica e mineralogia.

O Códice 72, cujas datas-limite são 1650 e 1799, reúne documentos sobre assuntos militares, financeiros, religiosos e administrativos da Capitania de Pernambuco. São 65 documentos, além de anexos. Entre eles, a carta aqui editada, intitulada no Catálogo do IEB como “Carta que o tenente general da Praça de Recife – Diogo da Sylveira Velloso – escreveu ao governador de Pernambuco, Henrique Luiz Pereyra Freyre sobre recebimento de madeiras em 14 de outubro de 1738”.

## **NORMAS DE EDIÇÃO**

As normas de transcrição utilizadas para a edição da carta de Diogo da Sylveira Vellozo foram adaptadas de Cambraia, Cunha e Megale (1999) e são apresentadas a seguir:

1. A transcrição será conservadora.
2. As abreviaturas, alfabéticas ou não, serão desenvolvidas, marcando-se, em *itálico*, as letras omitidas na abreviatura, obedecendo aos seguintes critérios:
  - a) respeitar, sempre que possível, a grafia do manuscrito, ainda que manifeste idiosincrasias ortográficas do escriba;
  - b) no caso de variação no próprio manuscrito ou em coetâneos, a opção será para a forma atual ou mais próxima da atual.
3. A acentuação original será rigorosamente mantida, não se permitindo qualquer alteração.
4. Será respeitado o emprego de maiúsculas e minúsculas como se apresentam no original. No caso de alguma variação física dos sinais gráficos resultar de fatores cursivos, não será considerada relevante. Assim, a comparação do traçado da mesma letra deve propiciar a melhor solução.
5. Intervenções de terceiros no documento original devem aparecer em nota de rodapé, informando-se a localização.
6. A divisão das linhas do documento original será preservada, ao longo do texto. A mudança de fôlio receberá a marcação com o respectivo número na sequência de duas barras verticais: ||Iv.|| ||2r.|| ||2v.|| ||3r.||.
7. As assinaturas simples ou as rubricas do punho de quem assina serão sublinhadas. Os sinais públicos serão indicados entre colchetes. Exemplos:  
– assinatura simples: Bernardo Jose de Lorena; sinal público: [Bernardo jose de Lorena].

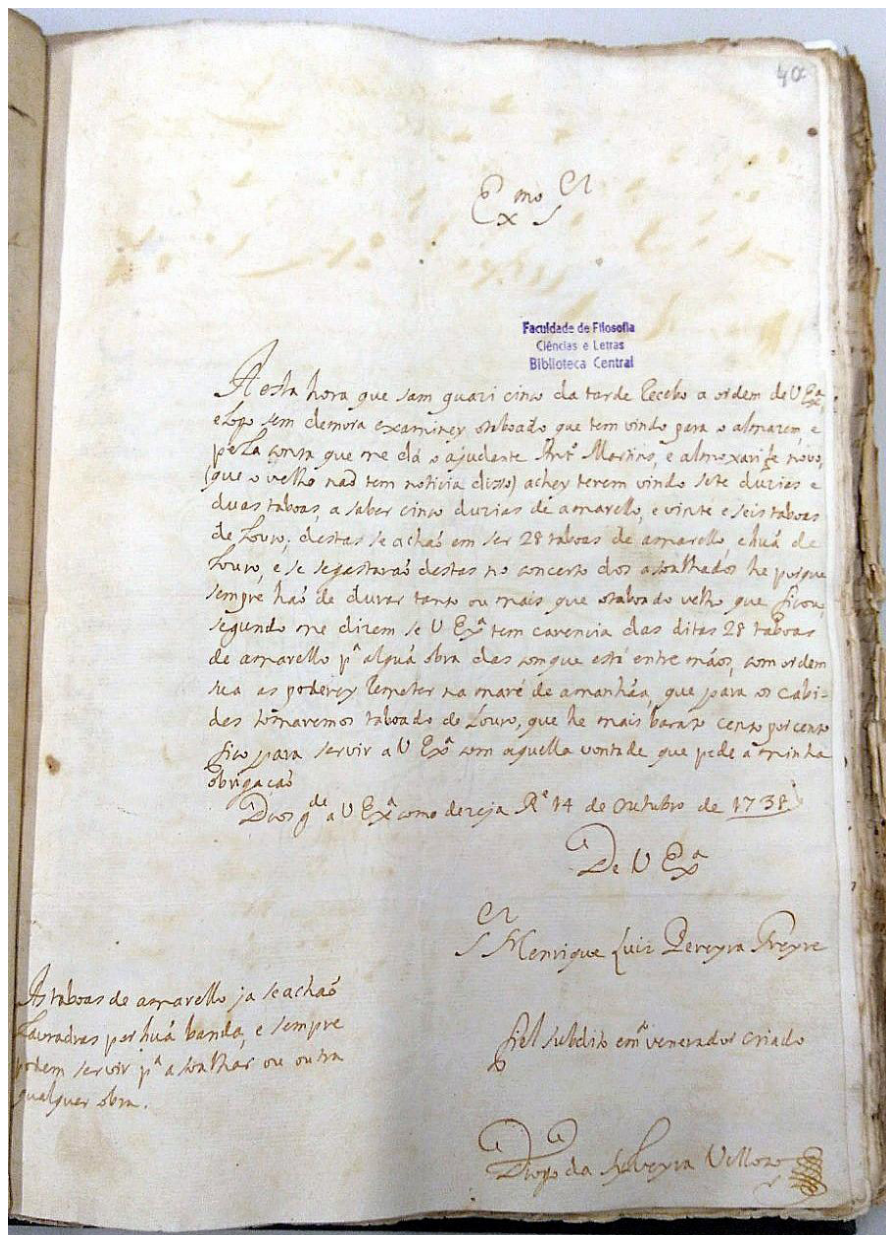


Figura 1 – Carta de Diogo Sylveyra Vellozo a Henrique Luiz Pereyra Freyre, governador da capitania de Pernambuco, acusando o recebimento de madeiras. Recife, PE, 14 de outubro de 1738. Arquivo IEB/USP, código de referência AL-072-040

4 Agradecemos a Marco Stiepcich pelo tratamento da imagem a partir da digitalização do documento.

A esta hora que sam quazi cinco da tarde<sup>7</sup> recebo a ordem de *Vossa Excelencia* e logo sem demora examiney o taboado que tem vindo para o almazem, e pela conta que me dá o ajudante Antonio Martins, e almoxarife novo, (que o velho não tem noticia disso) achey terem vindo sete duzias e duas taboas, a saber cinco duzias de amarello, e vinte e seis taboas de louro; destas se achaõ em ser 28 taboas de amarello, e huã de louro, e se se gastaraõ destas no concerto dos asoalhados he porque sempre haõ de durar tanto ou mais que o taboado velho que ficou; segundo me dizem se *Vossa Excelencia* tem carencia das ditas 28 taboas de amarello para alguã obra das com que está entre mãos, com ordem sua as poderey remeter na maré de amanhã, que para os cabides tomaremos taboado de louro, que he mais barato cento por cento fico para servir a *Vossa Excelencia* com aquella vontade que pede a minha obrigação

Deos guarde a *Vossa Excelencia* como dezeja Recife 14 de outubro de 1738

De *Vossa Excelencia*

Senhor Henrique Luiz Pereyra Freyre  
fiel subdito e muito venerador criado  
Diogo da Sylveyra Vellozo

## DESCRIÇÃO DO DOCUMENTO

Essa carta de Diogo da Sylveyra Vellozo<sup>8</sup>, destinada ao governador da capitania de Pernambuco, Henrique Luiz Pereyra Freyre, possui um valor cultural e histórico muito significativo. Ela é reveladora das práticas de escrita na administração portuguesa no Brasil, das tratativas entre autoridades, explicitando o zelo com que um engenheiro, à época no cargo de tenente-general de artilharia, lida com uma ordem do governador. A carta oferece pistas também a respeito da dinâmica de transportes na própria capitania e, principalmente, do uso que se fazia de diferentes tipos de madeira em exploração na região.

5 A edição foi revisada por Maria Eugênia Duque Caetano e Regina Jorge Villela Hauy, pós-graduandas do Programa de Filologia e Língua Portuguesa da FFLCH/USP.

6 Presença de anotação tardia no canto superior direito a grafite: 40.

7 Presença de carimbo em tinta azul, acima dessa palavra e das duas anteriores, com os dizeres: Faculdade de Filosofia | Ciências e Letras | Biblioteca Central.

8 Optamos por manter a forma original dos antropônimos, tendo em vista que a literatura consultada sobre Diogo da Sylveyra Vellozo assim o faz (VELLOZO, 2005; JUCÁ NETO; BESERRA, 2021).

O autor se coloca muito prestativo, fazendo questão de indicar a hora do recebimento da ordem do governador e a celeridade de suas ações: “A esta hora que sam quasi cinco da tarde recebo a ordem de *Vossa Excelencia* | e logo sem demora examiney o taboado que tem vindo para o almazem”<sup>9</sup>. O mesmo cuidado se reflete na descrição dos tipos de madeira em estoque. Por fim, o ato de abrir mão das de melhor qualidade em prol do uso do governador é muito simbólico no fortalecimento das relações de poder no período, ainda mais para quem havia pouco tempo tinha sido promovido ao cargo em questão. Vellozo, em 1729, enviou requerimento ao Rei D. João V pedindo para ser promovido ao posto de tenente-general. Em 1735, foi concretizada a sua nomeação. Antes disso já havia exercido o posto de mestre de campo e sargento-mor. Era um homem em ascensão, que conhecia muito bem o circuito de mercês relacionadas à vida em colônia e o papel que a escrita exercia nesse contexto<sup>10</sup>.

O motivo da rápida resposta e a possibilidade imediata de envio de madeira podem estar relacionados à série de construções e reformas em curso na capitania de Recife, como destacado por Vellozo na carta: “segundo me dizem se *Vossa Excelencia* tem carencia das ditas 28 taboas | de amarello *para* alguã obra das com que está entre mãos, com ordem | sua as poderey remeter na maré de amanhã”.

Pode ainda ter sido destinada à reforma da Ponte do Recife, atual Ponte Maurício de Nassau, sobre o Rio Capibaribe, construída por Maurício de Nassau em 1641 (MENEZES, 2014, p. 22), para facilitar o acesso da população para atravessar do continente até a Ilha de Santo Antonio e de lá para o Recife. A ponte, por ser de madeira, requeria sempre escamações e reformas. De acordo com Silva (2019, p. 60), “[d]urante o governo de Henrique Luiz Freyre Freyre, estando a ponte em ruínas, foi reconstruída, aproveitados então os arcos e pilares da levantada por Maurício”. Menezes (2014, p. 23) indica justamente o ano de 1738, data da carta de Diogo ao governador, como o período de início da reforma e posterior reconstrução da ponte.

## DESCRIÇÃO MATERIAL DA CARTA

Trata-se de um documento original, pertence à Coleção Alberto Lamego, Códice 72, onde está catalogado sob o número 40. A identificação no códice encontra-se em uma filipeta na 3ª contracapa, como aparecem os demais documentos em tipos datilográficos em tinta azul, com a seguinte descrição: “Carta que o tenente general da Praça de Recife – Diogo da Sylveira Velloso – escreveu ao governador de Pernambuco, Henrique Luiz Freyre Freyre sobre recebimento de madeiras em 14 de outubro de 1738”. A coleção encontra-se atualmente sob a guarda do Instituto de

---

9 A barra vertical indica a mudança de linha na carta.

10 Conferir requerimentos enviados por Diogo Vellozo ao rei D. João V, como os documentos n. 3564 (Cx. 39), n.º 4635 (Cx. 53), n.º 5464 (Cx. 64) do Arquivo Histórico Ultramarino, disponíveis no Projeto Resgate Barão do Rio Branco.

Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo, na Reserva Técnica do 3º andar, e está disponível para consulta pública, mediante agendamento prévio.

O cotejo da assinatura de Diogo nessa carta com a de outros documentos escritos por ele permite conferir o *status* de documento autógrafo. Conforme se observa no quadro abaixo, os desenhos dos grafemas, sobretudo os maiúsculos e o “l” de Sylveyra, além da ornamentação ao fim da última palavra, são praticamente idênticos:

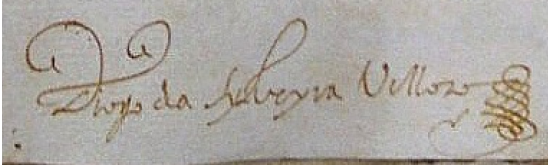
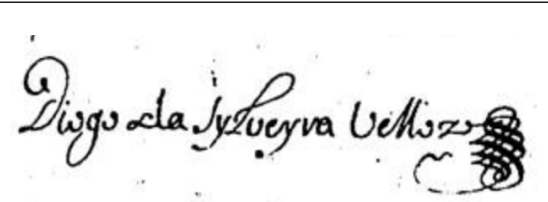
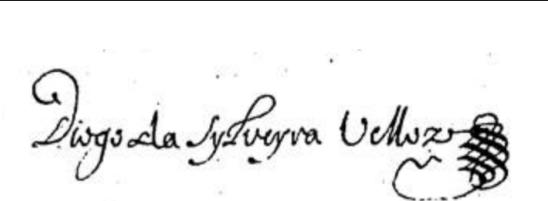
Imagens das assinaturas	Documentos de onde foram extraídas
	Carta dirigida ao governador da capitania de Pernambuco, 14 out. 1738 (Arquivo do IEB)
	Relação dos fortes, e reductos que se achão feytos, e se vão continuando nesta costa de Pernambuco; e suas utilidades, 5 mai. 1713(Arquivo Histórico Ultramarino)*
	Relação dos fortes e reductos que se achão feytos na cappitania de Pernambuco, estado em que estão, e o que lhe falta para se porem em sua ultima perfeysão, 2 maio 1712 (Arquivo Histórico Ultramarino)

Figura 2 – Quadro com assinaturas autógrafas de Diogo da Sylveyra Vellozo.

\* Esse documento e o seguinte estão anexados a uma carta enviada pelo então governador da capitania de Pernambuco, Félix José Machado de Mendonça Eça Castro e Vasconcelos, ao rei D. João V, em 15 de setembro de 1713

A mancha do texto, espaço no papel ocupado pela escrita da carta, apresenta-se com um recuo de 5 cm à esquerda do leitor, sendo que a margem direita coincide com o limite do fôlio. Apresenta ainda uma observação feita com a mesma caligrafia no recuo à esquerda, ao lado da assinatura do autor, com os seguintes dizeres “As taboas de amarello ja se achão | lavradras por huã banda, e sempre | podem servir para

asoalhar ou outra | qualquer obra”. A seguir apresentam-se informações detalhadas da carta, conforme Bellotto (2002):

- Código de referência: AL-072-040
- Gênero documental: textual
- Espécie/Formato: carta
- Suporte: papel
- Localidade: Recife, Pernambuco, Brasil
- Datação: 14 de outubro de 1738
- Idioma: português
- Técnica de registro: manuscrito
- Número de folhas: 01 (1 fólio, com o verso em branco)
- Documento original, cuja assinatura foi confrontada com outros de mesma autoria.
- Altura do papel: 31 cm
- Largura do papel: 20 cm
- Mancha do texto e sinais adicionais: o documento apresenta marca d'água original, e a mancha do texto ocupa o plano central, com distanciamento de 5 cm da margem esquerda do papel, indo até o final do fólio à direita; carimbo em tinta azul da Biblioteca Central da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. A tinta utilizada apresenta aparência de elementos compostos de material orgânico, uma tendência que surge a partir do século XVIII, em substituição à tinta ferrogálica. Se por um lado apresenta melhor conservação do documento em relação ao suporte, por outro tem maior facilidade de desaparecer com o passar do tempo, em contraponto à anterior.
- Autor: Diogo da Sylveyra Vellozo
- Estado de conservação: regular. Presença de pequenas corrosões laterais e pequenas manchas, provavelmente por lignina e resíduos dos ácidos.
- Onomástica: Diogo da Sylveyra Vellozo; Henrique Luiz Pereyra Freyre; Antonio Martins.

## SOBRE OS AUTORES

**VANESSA MARTINS DO MONTE** é professora do Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo e coordenadora do projeto Mulheres na América Portuguesa (M.A.P.) e do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Etimologia e História da Língua Portuguesa (NEHiLP/USP).

vmonte@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4929-5298>

**PHABLO ROBERTO MARCHIS FACHIN** é professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo e coordenador do Projeto Filologia e História no Acervo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo.  
phablo@usp.br  
<https://orcid.org/0000-0002-2283-3906>

## REFERÊNCIAS

- BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documentos de arquivo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- CAMBRAIA, César Nardelli; CUNHA, Antônio Geraldo da; MEGALE, Heitor. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*: reprodução fac-similar do manuscrito com leitura justalinear. São Paulo: Série Diachronica, 1, Humanitas, 1999.
- CARTA (2ª via) do [governador da Capitania de Pernambuco], Félix José Machado [de Mendonça Eça Castro e Vasconcelos], ao rei [D. João V], sobre a ordem para fortificar aquela capitania, a fim de evitar as invasões dos inimigos. Pernambuco, 15 de setembro de 1713. Arquivo Histórico Ultramarino, Projeto Resgate, Documentos Avulsos de Pernambuco, AHU\_ACL\_CU\_015, Cx. 25, Doc. 2314. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, 1713.
- CARTA de Diogo Sylveyra Vellozo a Henrique Luiz Pereyra Freyre, governador da capitania de Pernambuco, acusando o recebimento de madeiras. Recife, PE, 14 de outubro de 1738. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Alberto Lamego, Códice 72, código de referência AL-072-040. São Paulo: Arquivo do IEB, 1738.
- JUCÁ NETO, Clovis Ramiro; BESERRA, José Ramiro Teles. Mobilidade e interconexões oceânicas: o engenheiro militar e o artífice entre a Capitania do Ceará e o reino de Portugal. *Anais do Museu Paulista*, v. 29, 2021, p. 1-95. <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29d1e16>.
- MENEZES, José Luiz Mota. *Pontes do Recife*: a construção da mobilidade. Recife: Bureau de Cultura, 2014.
- NOGUEIRA, Arlinda Rocha; BELLOTTO, Heloisa Liberalli; HUTTER, Lucy Maffei. *Catálogo dos manuscritos*: Coleção Alberto Lamego. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2002.
- PROJETO Resgate Barão do Rio Branco. Biblioteca Luso-Brasileira. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://resgate.bn.br>. Acesso em: 28 fev. 2023.
- REQUERIMENTO do sargento-mor e engenheiro da capitania de Pernambuco, Diogo da Silveira Veloso, ao rei [D. João V], pedindo ajuda de custo para as despesas que teve na jornada de descobrimento das minas de ouro, no sertão do Icó, no Ceará [ant. 18 de janeiro de 1730]. Arquivo Histórico Ultramarino, Projeto Resgate, Documentos Manuscritos de Pernambuco, AHU\_ACL\_CU\_015, Cx. 39, Doc. 3564. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, [1730].
- REQUERIMENTO do tenente general da Artilharia e engenheiro na capitania de Pernambuco, Diogo da Silveira Veloso, ao rei [D. João V], pedindo como ajuda de custo, o soldo dobrado de todo o tempo em que esteve na ilha de Fernando de Noronha, no trabalho de sua fortificação, e na Paraíba onde foi desenhar uma nova fortaleza [ant. 7 de fevereiro de 1739]. Arquivo Histórico Ultramarino,

- Projeto Resgate, Documentos Manuscritos de Pernambuco, AHU\_ACL\_CU\_015, Cx. 53, Doc. 4635. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, [1739].
- REQUERIMENTO do tenente-general da Artilharia da capitania de Pernambuco, Diogo da Silveira Veloso, ao rei [D. João V], pedindo para juntar este requerimento aos outros papéis que se encontram no Conselho Ultramarino, a fim de receber remuneração de seus serviços para repartir entre seus quatro filhos. Anexos: 14 docs. 5464 – [ant. 31 de outubro de 1746]. Arquivo Histórico Ultramarino, Projeto Resgate, Documentos Manuscritos de Pernambuco, AHU\_ACL\_CU\_015, Cx. 64, Doc. 5464. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, [1746].
- SILVA, Rafael Arruda. Ponte Maurício de Nassau: modernidade, espaço urbano e usos do passado nas reformas urbanas do Recife (1909-1920). 2019. 152 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife. Disponível em: <http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/handle/tede2/8488>. Acesso em: 28 fev. 2023.
- USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Disciplina: FLC1459 - Filologia Portuguesa: Edição de Documentos Brasileiros. Ativação 1º/1/2017. Júpiter – Sistema de Gestão Acadêmica da Pró-Reitoria de Graduação. Disponível em: <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=FLC1459>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- VELLOZO, Diogo Sylveyra. *Arquitetura militar ou fortificação moderna* [online]. Transcrição e comentários por Mário Mendonça de Oliveira. Salvador: Edufba, 2005. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/5r38c/pdf/vellozo-9788523208868.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2023.



**RESENHAS • BOOK REVIEWS )**

QUITO, Mariana. Sem título, s. d. – água-tinta, água-forte e ponta seca sobre papel, 37,3 x 27,5 cm. Coleção Mariana Quito, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), código de referência MQ-0049

# Entre liberdade e prisão, estratégias para lidar com o regionalismo na arte moderna pernambucana

[ *Between freedom and prison, strategies to deal with regionalism in modern Pernambuco art*

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

[ DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. São Paulo: Alameda, 2022. 438 p.

**RESUMO** • *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* (2022), de Eduardo Dimitrov, se debruça sobre trajetórias de artistas pernambucanos, entre as décadas de 1920 e 1970, para compreender, a partir de uma série de eventos, agentes e instituições, a constituição de uma “régua” regionalista que passou a constituir parâmetro para a legitimação de artistas e obras. A resenha se detém sobre como artistas e outros agentes elaboraram estratégias para lidar com essas convenções, destacando a reverberação dessa problemática na produção contemporânea. • **PALAVRAS-CHAVE** • Sociologia da arte; regionalismo;

arte moderna pernambucana. **ABSTRACT** • *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* (2022) by Eduardo Dimitrov, focuses on the artists from Pernambuco trajectories, between the 1920s and 1970s, to understand, considering events, agents and institutions, the constitution of a regionalist “ruler” that became a legitimation parameter for artists and its works. The review dwells on how artists and other agents developed strategies to deal with these conventions, highlighting how this problem reverberates in contemporary production. • **KEYWORDS** • Sociology of art; regionalism; modern art from Pernambuco.

*Recebido em 20 de janeiro de 2023*

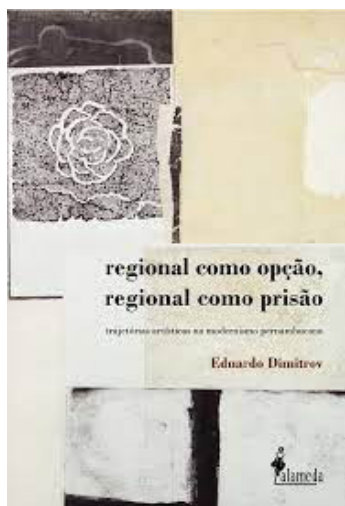
*Aprovado em 6 de fevereiro de 2023*

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Entre liberdade e prisão, estratégias para lidar com o regionalismo na arte moderna pernambucana. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 232-238, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii84p232-238>

<sup>†</sup> Universidade Estadual do Paraná (Unespar, Curitiba, PR, Brasil).



Certas produções artísticas e culturais recorrentemente marcadas pela alteridade, por diferentes agentes e instituições se viram diante da necessidade de negociar com narrativas que, muitas delas, operavam com o caráter performativo das identidades. A produção de artistas pernambucanos e de outros estados da Região Nordeste do Brasil historicamente enfrentou, e continua enfrentando, essa questão. Tomar diferentes distâncias de termos como “regional”, “local”, “típico”, “popular”, “tradição”, “folclore”, entre outros, empreendendo jogos de associações e dissociações, tem sido há décadas um desafio para a legitimação, circulação e produção de sentido para artistas que nasceram e/ou produzem nessa região. O livro *Regional como opção,*

*regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano* (2022), de Eduardo Dimitrov, se debruça sobre essas questões a partir da trajetória e produção de importantes artistas pernambucanos, intelectuais e consumidores atuantes em Recife entre as décadas de 1920 e 1970, e discute como eles lidaram com convenções relacionadas ao regional e ao regionalismo, as quais funcionaram como um fio condutor para as artes ali produzidas. O autor questiona quais foram as margens de manobra de criatividade que artistas, de distintas tendências dentro do modernismo e em diferentes momentos, empreenderam de modo a tensionar a supremacia do regionalismo na arte de Pernambuco.

O livro de Dimitrov é estruturado a partir de artistas representativos de diferentes momentos, redes de sociabilidade e vínculos institucionais. Inicialmente, são discutidos artistas ligados à Escola de Belas Artes de Pernambuco (1932), com destaque para Murillo La Greca, adepto da pintura de paisagem de fatura telúrica nativista. Em seguida, são abordados artistas próximos ao sociólogo Gilberto Freyre – protagonista, e não único, na articulação e institucionalização do regionalismo tradicionalista –, com o qual mantiveram intensa articulação, a saber, Manoel Bandeira, Lula Cardoso

Ayres, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. Finalmente, são discutidos artistas ligados a instituições dedicadas à profissionalização e à articulação política naquele contexto, como a Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948), o Atelier Coletivo (1952), a imprensa local e o mercado de arte, inclusive nacional, tais como Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Ladjane Bandeira, Wellington Virgolino, José Cláudio e Gilvan Samico.

Duas questões fundamentais atravessam a obra. A primeira diz respeito a como as artes visuais foram agenciadas de modo a produzirem ou colaborarem na produção daquilo que se convencionou reconhecer como certa identidade pernambucana – assentada sobretudo em elementos como “cultura popular”, “folclore”, reconhecidos como “regionais”, “telúricos”, “típicos” e “autênticos” – e que se tornou uma convenção, “uma espécie de régua consensualmente aceita – pela qual os agentes do mundo artístico mensuravam seu desempenho e o desempenho de seus pares” (p. 25). Essa “régua” implicava que o “grau de autenticidade e de pertinência das obras era, a todo momento, aferido pela relação que o artista ou a obra estabeleciam com a região, aqui devidamente inventada, no sentido de serem imaginados valores culturais referidos e naturalizados em um contorno geográfico” (p. 25).

A segunda questiona as ideias de “periferia” e “local”, importantes para a construção do valor, dos sentidos e da mística desses artistas e de suas produções, tendo em vista que muitos deles tinham formação na Europa, particularmente em Paris e Roma, e se demonstravam hábeis em utilizar instituições paulistas e cariocas para legitimar e consagrar suas produções. Os casos analisados por Dimitrov mostram a complexidade das estratégias de circulação desses artistas tendo que lidar com esses dois aspectos. A filiação ao regionalismo, ao mesmo tempo que parecia ser um pressuposto para a consagração, também implicava em, se não uma prisão, um caro “pedágio” que impunha condições à circulação e à recepção.

A mencionada “régua” do regionalismo estabelecia um grau de autenticidade em relação a uma região que se inventava a partir não só de aspectos físicos e geográficos, mas também culturais e artísticos, os quais produziam uma série de representações que nutriam expectativas sobre o que seria o Nordeste para aqueles que viviam fora dali, entre eles, aqueles chamados mais recentemente de “sudestinos”. Essa tese está presente no importante trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, *A invenção do Nordeste* (1999), e constitui uma referência fundamental para *Regional como opção, regional como escolha*, como reconhece Dimitrov (p. 25). Enquanto Albuquerque Júnior se ocupa da gênese desse processo – a primeira metade do século XX –, propondo uma história dos conceitos, temas e enunciados, Dimitrov demonstra suas reverberações ao avançar até os anos 1970, lançando mão de uma metodologia diversa, porém complementar à daquele, ao se ocupar da reconstituição de trajetórias.

A importância do vínculo regional é notada na recorrência do adjetivo “pernambucano” para denotar produções de tendências variadas realizadas em distintos momentos. De acordo com a narrativa proposta por Abelardo da Hora, Hélio Feijó e especialmente Ladjane Bandeira, de modo geral, desde a década de 1930 dois grupos de artistas eram tidos como rivais, os “acadêmicos”, considerados mais conservadores em termos estéticos, e os “independentes”, interessados em renovações. Embora houvesse essas diferentes posturas, ambos compartilhavam repertórios

temáticos e aspectos como a figuração, produzindo obras que representavam explicitamente costumes e paisagens consideradas locais. Isso atravessava tanto o trabalho do acadêmico Murillo La Greca como também de artistas informados pelo ensaísmo de Gilberto Freyre, de quem passaram a ser também interlocutores, como Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. Esses últimos, interessados nas faturas das vanguardas modernistas europeias, apresentavam uma interessante tensão entre tradição e modernização.

Bandeira, muitas vezes recorrendo a imagens narradas em textos de Freyre, utilizava as tecnologias modernas da indústria cultural de Recife, particularmente do mercado editorial, para criar, reproduzir e disseminar imagens que representavam o passado colonial e que correspondiam aos anseios regionalistas tradicionalistas, tais como vistas de fazendas de engenho e trabalhadores braçais e escravizados ligados à produção de cana. Em um momento no qual exposições de arte eram raras, a indústria cultural, por meio das mídias impressas, foi fundamental para compor um repertório visual e identitário para a região, informando intelectuais e artistas.

Outro caso exemplar da tensão entre tradição e modernização resulta das estratégias de Freyre utilizadas para a inserção de Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias em São Paulo, centro artístico hegemônico do país. Ambos foram recorrentemente aproximados ao surrealismo, sendo que Ayres produziu um importante conjunto de obras a partir de manifestações como o bumba meu boi e de produções locais como os bonecos de barro, referências tidas como “cultura popular” “genuinamente pernambucana”. Já Dias, além das representações figurativas líricas, muitas vezes de personagens, cenas e locais relacionados ao contexto dos engenhos, também foi considerado um dos introdutores da pintura não figurativa no país, o que a princípio o distanciava dos temas “locais”. Tais características desafiavam a intenção desses artistas de atenderem tanto as expectativas “nativistas” e regionalistas de seus pares, fundamental para a legitimação local, como aquelas que acreditavam ser as do público paulista, provavelmente familiarizado com o surrealismo e outras vanguardas europeias, de modo a não serem reduzidos a “folcloristas”. Dimitrov conclui que Freyre operou nesses casos em vetores distintos: tendo que provar que Ayres, “apesar de pernambucano”, era também moderno e inovador; e, no caso de Dias, artista cosmopolita que viveu pouco tempo em Pernambuco, tendo que convencer sobre sua “pernambucanidade”, seus laços telúricos e sua capacidade de representar o “povo” e a “cor local” ao mesmo tempo que fosse também parisiense e moderno (p. 134-138). O autor é hábil em nos demonstrar que, mais importante do que a opção por um único posicionamento e uma única estratégia, o fundamental era manter a ambiguidade.

Uma nova agenda se somaria aos repertórios de Ayres e Dias com a produção de Abelardo da Hora, ampliando os temas considerados regionais. Hora empregava o figurativismo para tratar, em tom de denúncia, problemas sociais que assolavam o “povo”, como a fome, a seca e a miséria, especialmente em esculturas, gravuras e desenhos. A partir de exposição do artista realizada em Recife em 1948, Hora também se tornou um importante articulador no processo de adensamento do sistema da arte local ao formar a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), naquele ano, e o Atelier Coletivo em 1952, integrados por uma nova geração de artistas, tais

como Ladjane Bandeira, José Cláudio, Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, entre outros. Em parte, a origem social desses artistas, distinta da dos herdeiros da “açucarocracia” como Dias e Ayres, ajuda na compreensão do vínculo e das escolhas temáticas e estéticas dos mesmos.

A atenção de Dimitrov às origens sociais dos artistas cujas trajetórias analisa constitui aspecto importante para que o autor explicita tensões entre suas biografias e a “inevitabilidade” do regional que os interpela. Francisco Brennand é um caso exemplar nesse sentido. Integrante da SAMR em um primeiro momento, Brennand, de origem social distinta da dos demais membros, logo abandonou o grupo devido a divergências com seu posicionamento apontado muitas vezes como restritivo. Interessado em outras referências e tradições, o artista não se restringia a temas relacionados à realidade local – seja em sua versão telúrica e nativista, seja em sua versão social engajada –, construindo para sua obra genealogias relacionadas à Antiguidade clássica e suas referências mitológicas e literárias, particularmente a partir de extensa iconografia relacionada à sexualidade e ao caráter trágico da vida, bem como à arte moderna europeia canônica. Mesmo assim, recorrentemente Brennand é acionado a partir de interpretações que o vinculam ao regional. Dimitrov faz um importante apontamento: tal associação à “pernambucanidade” não deve ser abordada enquanto um erro, mas questionada pelo fato de ser tão eficaz. Nesse ponto, o autor delimita o que seria a perspectiva social do ser “pernambucano”:

Não há dúvidas de que Brennand seja considerado um artista pernambucano. Não porque suas peças narrem ou descrevam uma “pernambucanidade”, mas pelo fato de que foram as condições objetivas da sociedade pernambucana em diversas esferas que balizaram a produção, a circulação e a recepção da arte de Brennand. Ele se construiu como um artista pernambucano e, posteriormente, mesmo à sua revelia, continuou a ser reconhecido como tal. (p. 289).

Tal delimitação é necessária tendo em vista que, não raro, intérpretes e narradores das artes, entre eles críticos, historiadores e curadores, acionam obras de arte como se fossem “extensões ‘naturais’” da identidade e do lugar de vínculo do artista (KWON, 2008, p. 179). Problema esse que adquire novos matizes e complexidades em um contexto mais recente, quando demandas decoloniais pautam o protagonismo da “representatividade” nos espaços artísticos.

Outras instâncias do sistema da arte, entre elas a crítica, o mercado, as grandes exposições e os prêmios, principalmente a partir da década de 1950, apresentaram situações diversas diante das quais outras estratégias foram traçadas por esses artistas para lidarem com o regional. Ladjane Bandeira, responsável por uma página sobre arte nos jornais *Diário da Noite* e *Jornal do Commercio* entre os anos de 1953 e 1961, utilizou esses espaços para dar visibilidade para sua produção artística, crítica e fomentar debates sobre a arte local. Entre os anos de 1959 e 1961, a artista, ao lado de José Cláudio, Montez Magno e Anchises Azevedo, defendeu na página Arte-Ladjane a arte abstrata e a necessidade de avaliar obras a partir de sua dimensão plástica, e não a partir do seu tema. Para Dimitrov, possivelmente se tratava de uma das primeiras

manifestações na imprensa pernambucana que divergia da perspectiva regionalista freyreana de usar como critério de qualidade a “cor local” (p. 352).

Por outro lado, artistas como Wellington Virgolino e Samico, por diferentes vias, deliberadamente aderiram a repertórios e linguagens associadas ao regionalismo, especialmente o “popular” e o “primitivismo”. Virgolino, autor de pinturas com característico colorido e padronagens de diferentes motivos de efeito decorativo, reforçou seus laços com essas tendências após ter seu trabalho exposto na IV Bienal de São Paulo (1961) junto com “primitivistas”, fato que deixou de questionar após ter obtido um rápido sucesso comercial ao ter suas obras adquiridas e outras encomendadas pela galeria paulistana Astréia.

Já Samico expressou em diversas ocasiões – como na conversa com Ariano Suassuna ocorrida em 1962 citada por Dimitrov (p. 378-379) – que uma espécie de inadequação em relação à sua produção em gravura o levou a elaborar algo mais “brasileiro”, uma “arte mais localizada”. A inversão praticada em suas gravuras – traços escuros sobre fundo claro ao invés dos característicos traços claros sobre fundo escuro que marcaram uma tradição vinculada a Oswaldo Goeldi, entre outras características – associou Samico a uma genealogia “local”, mais próxima da xilogravura de cordel eleita como “autêntica” e “genuinamente” “popular”. Operações desse tipo colocaram em xeque relações entre os chamados erudito e popular: menos do que uma aproximação entre eles, o autor afirma tratar-se do erudito inventando o popular, operação característica do Movimento Armorial.

Em sua conclusão, Dimitrov ressalta que as tendências que balizaram a produção pernambucana no mencionado período não eram exclusividade daquele contexto. Propostas “tradicionalistas”, “comunistas” e “armoriais”, evocadas respectivamente por Gilberto Freyre, Abelardo da Hora e Ariano Suassuna, não eram necessariamente autóctones e muito menos desconectadas de outros contextos, o que complexifica e questiona a pertinência de termos e dicotomias como “centro” *versus* “periferia” e “tradição” *versus* “inovação”.

Nas últimas décadas, com a produção de artistas vinculados às linguagens contemporâneas, a crítica a esses termos foi aprofundada e adquiriu novos contornos. O trabalho de Dimitrov também se torna importante para compreendermos como a “régua” do regionalismo continua reverberando na produção, circulação e recepção da arte contemporânea pernambucana e de outras partes do Nordeste (LIMA, 2021), como no caso das querelas instauradas entre artistas contemporâneos pernambucanos na segunda metade dos anos 1990 diante de seleções para exposições feitas por curadores. Naquele momento, diversos fatores contribuíram para acirrar a disputa por espaços de visibilidade entre aqueles que se interessavam pelo temos regionais e outros que os rejeitavam: o adensamento artístico institucional na região – sendo marcante nesse processo a transformação da Galeria Metropolitana do Recife no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (1997) –, a emergência e consolidação de práticas especializadas como a curadoria, e a realização de projetos institucionais pretensamente descentralizadores que selecionaram artistas da região para grandes exposições realizadas nos centros hegemônicos do país. A pesquisadora Jane Pinheiro (1999) detalha os enfrentamentos contundentes de coletivos de artistas, entre eles o Grupo Camelo (1997), diante de instituições e agentes que continuavam

privilegiando a seleção e visibilidade de obras que reiteravam estereótipos associados ao regionalismo. Conhecer a gênese dessa “régua” e seus impactos no meio artístico é fundamental para compreendermos a permanência e reelaboração, a partir de novas perspectivas, de algumas dessas narrativas e discussões entre artistas e intérpretes de suas poéticas.

## SOBRE O AUTOR

**PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA** é professor colaborador do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Faculdade de Artes do Paraná (LAV/FAP) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).  
ped.ernesto.din@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-7580-8600>

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundaj, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, 2008, p. 166-187.
- LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Nordestes, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 1, jan. 2021, p. 33-52.
- PINHEIRO, Jane. *Arte contemporânea no Recife dos anos 90*: Grupo Camelo, Grupo Carga e Descarga e Betânia Luna. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.

# A tripla transformação da vida humana

[ *The triple transformation of human life*

Jaime Tadeu Oliva<sup>1</sup>

Fernanda Padovesi Fonseca<sup>2</sup>

[ LEVY, Jacques. *L'humanité: un commencement. Le tournant éthique de la société-Monde*. Paris: Odile Jacob, 2021.

**RESUMO** • O texto faz uma avaliação crítica do livro lançado em 2021 pelo geógrafo Jacques Lévy (*L'humanité: un commencement. Le tournant éthique de la société-Monde*). Trata-se de uma edição francesa, mas de acesso ao público brasileiro, que de forma ensaística, rigorosa e criativa procura descrever mudanças vistas como fundamentais pelo autor no mundo contemporâneo, a saber: o processo de formação de uma sociedade-Mundo; a inexorabilidade da emergência da sociedade de indivíduos; e a virada ética. Na resenha, verticalizamos a análise tratando do capítulo 9 (“Rendre le futur habitable”) como um exemplo do tom geral da obra. • **PALAVRAS-CHAVE** • Sociedade-Mundo; sociedade de indivíduos; virada ética.

**ABSTRACT** • This essay makes a critical evaluation from the book launched in 2021 by the geographer Jacques Lévy (*L'humanité: un commencement. Le tournant éthique de la société-Monde*). It is a French edition, but accessible to the Brazilian public, which in a creative, essayistic and rigorous way seeks to describe changes seen as fundamental by the author in the contemporary world, namely: the formation process of a World society; the inexorability from the emergence of the society of individuals; and the ethical turn. In the review, we verticalize the analysis by treating chapter 9 (“Rendre le futur habitable”) as an example of the general tone of the work. • **KEYWORDS** • World society; society of individuals; ethical turn

Recebido em 30 de janeiro de 2023

Aprovado em 15 de fevereiro de 2023

OLIVA, Jaime Tadeu; FONSECA, Fernanda Padovesi. A tripla transformação da vida humana. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 84, p. 239-247, abr. 2023.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i84p239-247>

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

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

Jacques Lévy

## L'Humanité : un commencement

Le tournant éthique  
de la société-Monde



Em *L'humanité: un commencement. Le tournant éthique de la société-Monde*, do geógrafo Jacques Lévy, ficamos expostos ao pensamento de um autor que atingiu sua maturidade intelectual. Nada mais distante da geografia convencional que o livro agora publicado. Observa-se, em especial, nos seus trabalhos recentes a consolidação de um projeto intelectual que articula um repertório impressionante. Em sua trajetória uma das marcas principais é a reflexão epistemológica, o que não chega a ser uma postura comum na história dessa ciência. Milton Santos, um dos precursores da reflexão epistemológica na geografia gostava de dizer que os praticantes das áreas disciplinares devem ser seus próprios filósofos. Jacques Lévy corresponde a essa postura advogada pelo geógrafo brasileiro. Nos anos 1990 (antes mesmo) ele já fazia problematizações críticas sobre os “recortes” disciplinares que parcelavam a

realidade de forma insensível, logo a desfigurando. As disciplinas deveriam evoluir para abordagens dimensionais, e nesse empenho ele argumenta a pertinência renovadora da geografia, pois para ele uma das dimensões constituidoras da realidade social, ao mesmo tempo presente em todas as outras dimensões assim como é em si atravessada pelas outras dimensões, é a dimensão espacial.

A partir dessa abordagem suas reflexões foram se alimentando do conjunto dos saberes das ciências sociais e da filosofia, ultrapassando a dimensão espacial, sem deixar de incluí-la na avaliação conjunta das realidades sociais. Nesse percurso Lévy evoluiu e incorporou o *slogan* da revista *Espaces Temps*: uma revista indisciplinar das ciências sociais (*Revue indisciplinaire de sciences sociales*, fundada em 1975). Quem acompanhou (e acompanha) suas intervenções na revista, nos editoriais, nas pesquisas, nos diversos artigos em parceria e individuais viu sua visão de mundo se construindo e sendo aplicada em diversos temas. E viu também sua ousadia epistemológica se superar com a publicação de um livro que resulta de um projeto coletivo, cujo título é *Pour une*

*science du social* (DULAC, 2022), ou melhor: por uma única ciência do social. Seu antigo companheiro de jornada Christian Grataloup (2018) testemunha tudo o que ressaltamos num belo artigo que evoca o momento em que Jacques Lévy foi agraciado com o prêmio Vautrin-Lud (2018), que é considerado o Nobel da geografia.

Para quem não conhece Jacques Lévy, as teses que orientam *L'humanité: un commencement. Le tournant éthique de la société-Monde* podem espantar. Elas extrapolam as fronteiras de sua disciplina e descrevem a partir de vasta argumentação teórica, bem ancorada empiricamente, uma tripla transformação social, em andamento, do humano no planeta. O que ele nota está longe de ser consensual, mas desde logo se pode louvar o quanto é instigante.

Resumindo de forma bem objetiva as três transformações: a primeira delas é a emergência de uma *sociedade de indivíduos* e com ela a figura do indivíduo/ator-social. A abordagem de Norbert Elias em *A sociedade dos indivíduos* (1994) que percebia uma conciliação entre dois termos aparentemente contraditórios (indivíduo e sociedade) adquire atualmente uma concretude que não pode mais ser negada. A ascensão do indivíduo ao *status* de realidade sociológica incontornável implica diretamente na dinâmica política, assim como, anteriormente, a sociedade de classes correspondia a uma dinâmica política específica marcada tanto positivamente, com base num ideário a ser alcançado por meio da consciência de classe, quanto negativamente, por “ideologias de classe” criadoras de ilusões. Ora, na era da sociedade dos indivíduos é a psique individual que conta substancialmente nas representações políticas do indivíduo, mesmo considerando que ela não se constitui numa redoma e sim num solo social pleno de influências, mas ainda assim é uma psique individual. Daí a psicopolítica. Ela é o encontro entre o agir pessoal e o agir político no seio de um mesmo indivíduo. Como se vê, é um tanto diferente do filósofo Byung-Chul Han (2020) que percebe a proeminência do indivíduo e sua psique na sua própria e voluntária dominação. E, a isso, ele denomina psicopolítica. Para Lévy, sem diminuir a complexidade do fenômeno e sem deixar de perceber as contradições perturbadoras que Han percebe, a psicopolítica é um dado da emancipação do indivíduo. Emancipação, porque a psicopolítica é parte do capital social do indivíduo, e Lévy opõe essa metáfora à ideia de *habitus*, que, sabemos, indica a incorporação constrangedora e involuntária de mecanismos e normas nas práticas dos indivíduos. O *habitus* pertence ao modelo teórico do agente, enquanto o capital social, ao modelo do ator social. A condição de ator-social não é óbvia, afinal esse *status* jamais foi concedido ao indivíduo. E essa é uma das transformações notadas.

A segunda transformação é a marcha consistente, mesmo que não linear, em direção a uma sociedade-Mundo. Os indivíduos não emergem em contextos rígidos marcados por comunitarismos nacionalistas estreitos, exacerbados por outros “comunitarismos civilizatórios”. Logo, a emergência do indivíduo reflete mudanças na escala das organizações sociais que ultrapassam as fronteiras nacionais e que são também “moldes morais” que cerceiam os indivíduos. Novos laços de solidariedade surgem na escala mundial em contraposição às relações internacionais marcadas pela geopolítica. Jacques Lévy desenvolve uma argumentação inovadora nesse campo e contraintuitiva, ao menos em relação a um senso comum (muito rígido, por sinal) que é aquele que assevera que a mundialização (a “globalização”) seria uma vitória do capitalismo. Segundo ele, não é! É

impertinente colocar na conta exclusiva da supremacia do capitalismo não só a emergência dos indivíduos face às comunidades, mas também “os desenvolvimentos espetaculares da pesquisa, da educação, da comunicação e, de modo geral, a reflexividade ou ainda a dinâmica dos valores do viver-juntos, coisas essas que conhecem um crescimento incontestável”<sup>3</sup> (p. 41). Também podem ser incluídas nesses desenvolvimentos citados as novas relações estabelecidas não só do ponto de vista econômico, mas principalmente do ponto de vista intelectual e político, as novas modalidades de relações das sociedades contemporâneas com os ambientes naturais. A emergência das contestações ao produtivismo predador dos ambientes naturais é ela própria um elemento constitutivo na sociedade-Mundo. É discutível que tudo isso possa ser considerado como capitalista, eliminando a contribuição e os interesses surgidos no complexo social não subordinados à dinâmica do capitalismo. Assim, a sociedade-Mundo não é uma derivação automática do capitalismo e deve ser observada no seu conteúdo para além desse reducionismo.

A terceira transformação é o que ele designa como uma “virada ética” (uma verdadeira revolução nesse campo), que não está, obviamente, descolada das outras duas transformações assinaladas. A emergência da sociedade dos indivíduos em direção a uma sociedade-Mundo não poderia sobreviver com os “modelos morais circunscritos” reinantes. É preciso transitar da moral para a ética, pois a moral circunscrita é um constrangimento para as relações entre indivíduos diversos. É por meio de uma virada ética que o singular do indivíduo pode adquirir uma condição de respeito e reconhecimento universal e que de fato possa se fundar a política como processo de entendimento num mundo desejavelmente plural. A argumentação de Lévy sobre essa terceira transformação é notável (inclusive em termos de erudição filosófica), percorrendo, por exemplo, a ética da produção científica como um campo indispensável da liberdade humana.

Dada essa visão panorâmica do livro de Lévy, vale a pena uma visão mais vertical dessa interpretação do mundo contemporâneo trabalhada num dos capítulos, “Rendre le futur habitable” (p. 319)<sup>4</sup>. Uma das facetas do estilo desse autor aparece de forma destacada nesse capítulo. Trata-se dos recursos discursivos que ele vem mobilizando e aperfeiçoando ao longo de sua carreira em praticamente todas as publicações que realiza. Ele é um exímio cultor da forma ensaística com forte componente autoral, como deve ser um ensaio. No entanto, isso não significa tomar liberdades indevidas em relação ao universo empírico. A marca que fica é a de uma abordagem trabalhada teoricamente de forma bastante controlada e criativa. Vale esse comentário, pois em nossa paisagem intelectual a escrita ensaística, por vezes, é percebida como uma criação sobre aquilo que não se sabe de verdade, e que será substituída assim que a verdade aparecer no corpo de uma tese sustentada em pesquisa e enunciada num texto controlado metodologicamente e normatizado. Assim, na tese, o autor é quase apenas o veículo da verdade metodológica que surgiu.

Algo que mostra a consistência desse rigoroso estilo ensaístico é a capacidade que esse autor demonstra em organizar o seu pensamento, assim como os de outros. Para quem conhece sua obra, isso é visível no seu percurso. Nesse capítulo, ele mais

3 A tradução de todos os trechos do livro aqui citados é de nossa responsabilidade.

4 A avaliação sobre esse capítulo já foi realizada de forma mais extensa e detalhada num artigo específico denominado “O futuro como recurso, mas aberto à historicidade” (FONSECA; OLIVA, 2022).

uma vez comprova essa potência organizadora traduzindo seu pensamento em gráficos, quadros e tabelas. Assim, como estão presentes ao longo do livro mapas inovadores e criativos. Talvez, sua forte relação com as questões espaciais implique a necessidade que ele sente de dar visualidade às relações, às transversalidades e às influências que operam na malha complexa do pensamento teórico. A figura 9 (p. 323), na verdade um quadro, denominado “Les futurs impensés”<sup>5</sup>, exemplifica bem essa potência esclarecedora e criativa sobre o encaixe teórico das ideias sobre o futuro nas diversas formas de pensamento. O que resulta é que essa complexidade fica inteiramente evidente diante de todos como se assim fosse o normal, mas não é assim, já que o comum é cercar o pensamento teórico de obscuridades.

No livro, de um modo geral, há um conjunto de pontos de vista que são desenvolvidos, cujas referências principais encontram-se na paisagem intelectual europeia, zona de maior controle empírico do autor. Mas isso não tem força para ser um óbice no desenrolar dos capítulos e nesse também. É possível ao bom leitor modular e aclimatar as elaborações para nosso contexto sem nenhum problema. Um exemplo interessante que mostra a proximidade dos contextos europeu e brasileiro, e que as necessárias aclimações não precisam ser de monta, é quando ele diz que “na cena intelectual europeia é frequente julgar suspeita qualquer análise que conclua que as coisas estão melhorando” (p. 322). Não podíamos apenas substituir cena intelectual europeia por cena intelectual brasileira?

Para descrever a originalidade do pensamento de Lévy sobre a questão do futuro, dos futuros que estão impensados, vale indicar alguns pontos-chave de sua abordagem teórica, que, aliás, percorrem a integralidade do livro. O primeiro deles é seu posicionamento ao lado da historicidade da vida social. Ele recusa qualquer viés naturalista na composição do conteúdo do humano social. O humano social é a principal consequência da historicidade humana. A isso se soma, o que já foi destacado anteriormente nesse texto, a percepção da emergência do indivíduo/ator-social que supera sua condição de apenas agente. Agora, o indivíduo/ator-social ascende porque suas ações se efetivam diferencialmente, é certo, mas se efetivam segundo intenções, o que faz com que a dinâmica social não seja mais descrita sem a consideração dessa força social emergente. Uma derivação lógica (e óbvia) no pensamento de alguém que é convicto sobre a historicidade humana e que também percebe que em meio a essa historicidade estão se gestando novas forças relevantes (os indivíduos/atores-sociais) é a recusa em admitir uma história imóvel. Para Jacques Lévy a história é móvel, há movimentos relevantes e os séculos que nos antecederam são plenos de transformação. Consequentemente, há lugar lógico para o futuro nessa dinâmica. E isso não é óbvio para boa parte das escolas de pensamento.

Para aqueles que entendem e percebem que as realidades sociais contemporâneas são o resultado completo do “modo de produção capitalista”, portanto função dessa condição hierárquica, a historicidade humana e seu futuro estão bloqueados e no máximo variam no interior das margens e das crises que atingem esse sistema. Jacques Lévy identifica nessa posição uma forma de estruturalismo. Contudo, a reação dos adeptos a essa percepção da dinâmica social subordinada à “lógica cega” do sistema capitalista

---

5 “Futuros impensados” é uma tradução imediata.

será, certamente, de negação quanto ao seu estruturalismo, pois nessa elaboração a argumentação sobre a história (afinal, trata-se do materialismo histórico) e sua transformação é central. E aí, naturalmente, cabe menção ao futuro, o que é inegável. Mas então por que um estruturalismo com o futuro bloqueado? Porque no materialismo histórico mais ortodoxo o futuro é único. Já está inscrito numa lógica etapista da história. Esse futuro não é automático, pois cabe à ação política centrada nas classes sociais destravá-lo e fazer a “natureza” da história se realizar. Logo, a ação política não cria, não inventa, não delibera; apenas abre caminho para uma transcendência quase que milenarista. Dito de outra maneira: o futuro como uma fantasia em desconexão radical com esse presente, tal como é o ideário da substituição total (em todos os sentidos) de nosso mundo por uma outra vida social tomando uma via revolucionária, única capaz de desbloquear a emancipação humana.

A cena intelectual brasileira (e também a diretamente política), em boa medida, não escapa desse entendimento. Para Jacques Lévy esse não é o único tipo de visão estruturalista. Há outros tipos de pensamento estruturalista que também não observam movimentos substanciais na história. Isso pode parecer estranho a muitos leitores habituados a uma visão nominalista das correntes de pensamento, e nesse caso só existiria um estruturalismo que é aquele que assim ficou conhecido, o estruturalismo da antropologia de Lévi-Strauss. Ora, diferentes estruturas sociais/culturais, mais explícitas ou mais implícitas, porém possuidoras da mesma rigidez e inflexibilidade e que estariam no fundo das diversas constituições sociais, compõem algumas correntes de pensamento que além dos nomes mais conhecidos podem ser incluídas na “grande família estruturalista”.

O que Jacques Lévy sugere nesse capítulo é uma inflexão que tem como mérito abrir uma nova discussão para o futuro para além dos estruturalismos. de liberar a discussão sobre o futuro. Na figura 9 (p. 323), já mencionada, há uma orientação para a ampliação dessa discussão. Lévy indica, segundo as escolas de pensamento destacadas no quadro, duas famílias básicas de visões sobre o futuro: da primeira já tratamos, trata-se dos estruturalismos com algumas variações contemporâneas, tais como um neoestruturalismo e um neonaturalismo. Em acréscimo ao que já foi apontado, diz-se no quadro citado que, além do futuro desconectado com o presente (o futuro teleológico do materialismo histórico), temos o fim da história definido pela visão catastrofista do destino do planeta (neonaturalismo), numa espécie de distopia de terra arrasada. Uma segunda família de visões sobre o futuro, ainda não mencionada aqui, se constitui daquelas visões naturalizadas, tal como o entendimento de que o tempo vai passando, e essa acumulação é o futuro, ou então aquela de que o futuro existe como fruto de avanços incontrolláveis do meio científico/tecnológico, como gostava de dizer o geógrafo Milton Santos. O que também pode desembocar em distopias de regimes de dominação do humano pela inteligência artificial, como fantasia a ficção científica. A indiferença com a historicidade humana, pelo menos a historicidade movida pelo indivíduo/ator-social, dá o tom de todas essas visões.

Um comentário adicional. Não deixa de ser curioso que, se por um lado Lévy argumenta que a descrença na historicidade humana bloqueia ao mesmo tempo o futuro e a discussão sobre ele, as visões estruturalistas geram simplismos que condenam a própria historicidade humana e os mundos sociais que ela produz como os responsáveis

pela impossibilidade do futuro. Por isso, a ideia do futuro que resta ao materialismo histórico é aquela que tem que se desligar do presente, abolindo todos os aspectos dos mundos sociais existentes para que, quando não houver mais pluralidade, interesses divergentes e diversas morais, possamos criar, aí assim, um futuro verdadeiro.

Dito tudo isso, como na discussão proposta por Lévy o futuro se torna uma questão pertinente e pode ser um projeto social, um projeto da historicidade humana? Aí o autor introduz uma figura maltratada em termos teóricos, mas de valor heurístico inegável, que é o tema do progresso, que, aliás, tem a condição de elucidar o enigma do futuro. Afinal, como limpar a área e salvar a questão do progresso do estigma de ser meramente uma figura ideológica (logo, ilusória) do avanço do capitalismo. É sabido que os movimentos ambientalistas em geral associam o progresso à degradação sem limites do meio natural. Denuncia-se que pensar que o progresso é a melhor encarnação da historicidade humana, de um futuro melhor é a pior armadilha ideológica armada na dinâmica do capitalismo. Embora, nem sempre de forma explícita, os chamados progressistas sejam vistos, por vezes, como adversários da esquerda, da “verdadeira esquerda”, aquela que é revolucionária e que está encarregada de destravar a história.

Afinal, há avanços no “interior de uma sociedade capitalista”, quer dizer: progresso? A ideia de progresso pode ser instrumentalizada pelas dinâmicas reprodutivas do capitalismo? Respondendo a última questão: a ideia de progresso está em disputa, mas o que resolve essa contenda é a capacidade dos procedimentos democráticos instalarem dinâmicas de busca pela justiça social com base em discussões que se renovem constantemente. E, para responder a primeira indagação, seria grosseiro ignorar certas transformações históricas recentes como avanços. As já citadas lutas ambientalistas e principalmente as lutas antirracistas, a emancipação feminina e de outros segmentos de gênero oprimidos são exemplos consistentes de que se saiu do ponto zero e que isso não é meramente o aperfeiçoamento que mascara de forma mais sofisticada a opressão capitalista.

Nesse ponto cruzamos a argumentação da emergência de uma sociedade que conhece a ascensão do indivíduo/ator social com os protagonistas do progresso, exemplificado pelas lutas e conquistas emancipatórias e ambientais. Foram os atores sociais (individuais e coletivos) que promoveram as inflexões nas estruturas outrora invulneráveis. Um exemplo brasileiro para dar concretude a esse entendimento: a onda política de extrema-direita, de tipo libertarianista<sup>6</sup>, que se instalou no Brasil, atuou para desmontar os direitos trabalhistas. Não foi uma revisão, e sim um desmonte. Para os partidos políticos, para os sindicatos de trabalhadores e para certos setores intelectuais tratou-se de uma derrota. Derrota por quê? Removeram-se “direitos naturais” do mundo do trabalho, ou visaram destruir conquistas que expressaram vitórias políticas de outros momentos históricos? Se essas conquistas anteriores não eram um avanço (um “progresso”), por que lamentar-se agora? Lamenta-se porque pode haver reação (e regressão) às mudanças surgidas no interior de várias sociedades e que tiveram como protagonistas os novos indivíduos/atores-sociais e são eles que dão pertinência teórica para a discussão do futuro.

Outro cruzamento que se pode fazer é entre a “virada ética”, uma das grandes

---

6 Um neoliberalismo ideologizado, com traços e “ganas” de fascismo, que vai para além da esfera econômica.

transformações na vida social contemporânea e a própria discussão do futuro. Segundo Jacques Lévy, a discussão do futuro se inscreve na virada ética. Descartando as visões simplistas e naturalizadas sobre o futuro, resta refletir sobre um futuro que projeta a complexidade social e uma historicidade real, o que exige mais em termos teóricos do que as utopias que precisam da simplificação social (e irreal) para a construção de um futuro perfeito. Como ressaltado antes, a instalação de valores morais homogêneos e dominantes é uma ilusão infantil e não sustentará um futuro com organizações sociais democráticas e plurais, com sociedades complexas reais.

O exemplo desse capítulo pode ser estendido ao conjunto do livro. São discussões densas, sempre permeadas pela tese da tripla transformação da vida humana, que também nos expõem a outras discussões e a argumentos incomuns no cenário intelectual e político brasileiro. A abordagem ousada de Lévy, com todos os riscos do pensamento autoral, resulta da obra de uma vida, não acompanha modismos e até os enfrenta (o que sempre tem um custo) e, pela sua consistência, honra o seu projeto de praticar, com qualidade, uma ciência social que é única.

## SOBRE OS AUTORES

**JAIME TADEU OLIVA** é geógrafo, professor, pesquisador e vice-presidente da Comissão de Pós-Graduação do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Responsável pelo projeto coletivo *Como Pensar o Brasil Hoje?*, curador do Fundo Milton Santos (sob a guarda do IEB/USP), é coautor de *Cartografia*, com Fernanda Padovesi Fonseca (Melhoramentos, 2013), e *Espaço comunicativo e fratura social*, com Luciana Salazar Salgado (Fino Traço, 2020).

[jtoliva@usp.br](mailto:jtoliva@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-5540-629X>

**FERNANDA PADOVESI FONSECA** é geógrafa e professora de Cartografia do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). É coautora com Jaime Oliva de *Cartografia* (Melhoramentos, 2013) e autora de livros didáticos para o ensino fundamental e de vários artigos que tratam da representação cartográfica do espaço geográfico, tanto na pesquisa científica como no ensino.

[ferpado@gmail.com](mailto:ferpado@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4162-0965>

## REFERÊNCIAS

- DULAC. *Pour une science du social*. Paris: CNRS Editions, 2022.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FONSECA, Fernanda Padovesi; OLIVA, Jaime. O futuro como recurso, mas aberto à historicidade. *Punto Sur*, v. 6, 2022, p. 218-222.
- GRATALOUP, Christian. Jacques Lévy, Nobel de la géographie 2018. *EspacesTemps.net* [En ligne]. In the air, 2018 | Mis en ligne le 26 July 2018. Disponível em: <https://www.espacestems.net/articles/jacques-levy-nobel-de-la-geographie-2018>. Acessado em: 13 fev. 2023.
- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Tradução de Maurício Liesen. Belo Horizonte: Editora Âyné, 2020.

*revista*



REVISTA DO  
**INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
BRASILEIROS**

**CRITÉRIOS PARA PUBLICAÇÃO  
E ORIENTAÇÕES AOS AUTORES\***



\*As normas e orientações atualizadas podem ser  
acessadas no link abaixo / The updated standards and  
guidelines can be accessed at the link below:

<http://www.ieb.usp.br/rieb>