



ALICE VILLELA • FLÁVIA CAMARGO TONI  
• LORENA AVELLAR DE MUNIAGURRIA  
• VITOR GRUNVALD • GUILHERMINA  
LOPES • SHANNON GARLAND • EWELTER  
ROCHA • RENAN MORETTI BERTHO •  
ESTÊVÃO AMARO DOS REIS • HELLEM  
PIMENTEL • ÉRICA GIESBRECHT • ELAINE  
DIAS • EMERSON DIONISIO GOMES  
DE OLIVEIRA • AGUINALDO CAIADO DE  
CASTRO AQUINO COELHO • ROGÉRIO  
SILVA PEREIRA • MARIA ZILDA CURY •  
PEDRO LOTTI CARVALHO DIAS • VINICIUS  
DOS SANTOS XAVIER • STELIO MARRAS  
• ALEXANDRE DE FREITAS BARBOSA •  
MARCOS ANTONIO DE MORAES • JAIME  
TADEU OLIVA • GIOVANA BERARDI  
FAVIANO

revista



REVISTA DO  
INSTITUTO  
DE ESTUDOS  
BRASILEIROS

Nº. 73 / AGO. 2019



Caxixi, s.d. - taquara, metal, sementes e tecido, 12,2 x 9,7 x 5,6 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE



Chocalho em feira, s.d. - frutos e fibras naturais, 5,0 x 88,5 x 8,5 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE



Cuíca, séc. XX - madeira, couro, cordão e metal, 36,6 x 22,3 x 22,3 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE



Flauta de bambu, s.d. - bambu e embira, 51,0 x 1,7 x 1,4 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE



Flauta reta de osso, s.d. - osso, resina e embira, 16,2 x 2,2 x 2,6 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE



Flauta reta de osso (atada à flauta de Pã – MA-0817), s.d. - osso, resina e embira, 14,3 x 2,3 x 1,9 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE

Flauta reta de osso, s.d. - osso e resina, 20,2 x 2,6 x 3,6 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE







Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Vahan Agopyan

REITOR

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

VICE-REITOR

Instituto de  
Estudos Brasileiros

Profa. Dra. Diana Gonçalves Vidal

DIRETORA

Profa. Dra. Flávia Camargo Toni

VICE-DIRETORA

Pedro B. de Meneses Bolle

CHEFE TÉCNICO DA DIVISÃO

DE APOIO E DIVULGAÇÃO



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



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

## Revista do Instituto de Estudos Brasileiros

ISSN 2316-901X · n. 73, 2019 · agosto

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

EDITORES RESPONSÁVEIS **Alexandre de Freitas Barbosa** (IEB-USP); **Fernando Paixão** (IEB-USP); **Monica Duarte Dantas** (IEB-USP)

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

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

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado**

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

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CAPA **Flavio Alves Machado**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES, BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE, EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÉAS 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 PROUD** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE** (EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV. FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO BENZAQUEN DE ARAÚJO** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **SERGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

### IMAGENS DA CAPA:

Chocalho em feira, s.d. - frutos e fibras naturais, 5,0 x 88,5 x 8,5 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE

Caxixi, s.d.- taquara, metal, sementes e tecido, 12,2 x 9,7 x 5,6 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE

Flauta de Pã, s.d. - taquara e fibras, 30,8 x 6,2 x 1,7 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE

**ALICE VILLELA • FLÁVIA CAMARGO TONI • LORENA  
AVELLAR DE MUNIAGURRIA • VITOR GRUNVALD  
• GUILHERMINA LOPES • SHANNON GARLAND  
EWELTER ROCHA • RENAN MORETTI BERTHO  
ESTÊVÃO AMARO DOS REIS • HELLEM PIMENTE  
• ÉRICA GIESBRECHT • ELAINE DIAS • EMERSON  
DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA • AGUINALDO  
CAIADO DE CASTRO AQUINO COELHO • ROGÉRIO  
SILVA PEREIRA • MARIA ZILDA CURY • PEDRO LOTTI  
CARVALHO DIAS • VINICIUS DOS SANTOS XAVIER  
STELIO MARRAS • ALEXANDRE DE FREITAS BARBOSA  
• MARCOS ANTONIO DE MORAES • JAIME TADEU  
OLIVA • GIOVANA BERARDI FAVIANO • ALICE VILLELA  
• FLÁVIA CAMARGO TONI • LORENA AVELLAR DE  
MUNIAGURRIA • VITOR GRUNVALD • GUILHERMINA  
LOPES • SHANNON GARLAND • EWELTER  
RENAN MORETTI BERTHO • ESTÊVÃO AM  
REIS • HELLEM PIMENTEL • ÉRICA GIE  
• ELAINE DIAS • EMERSON DIONISIO G  
OLIVEIRA • AGUINALDO CAIADO DE CASTRO  
COELHO • ROGÉRIO SILVA PEREIRA • MAR  
CURY • PEDRO LOTTI CARVALHO DIAS • V  
DOS SANTOS XAVIER • STELIO MARRAS • AL  
DE FREITAS BARBOSA • MARCOS ANTONIO  
MORAES • JAIME TADEU OLIVA • GIOVANA BERARDI  
FAVIANO • STELIO MARRAS • ALEXANDRE D  
FREITAS BARBOSA • MARCOS ANTONIO DE MORAES**

- 13 **Música, arte e sociabilidade no Brasil**
- Dossiê • DOSSIER )**
- 17 **Apresentação – O musicar como trilha para a etnomusicologia •**  
Alice Villela, Flávia Camargo Toni, Lorena Avellar de Muniagurria & Vitor Grunvald
- 27 **Itinerários de um mundo musical: a música de câmara brasileira nos concertos da Sonata (Portugal)**  
*[ Itineraries of a musical world: Brazilian chamber music and the concert society Sonata (Portugal) • Guilhermina Lopes*
- 47 **Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990**  
*[ Exchanging musical ideas: the sociality of circulation in Rio de Janeiro independent music in the 1990s • Shannon Garland*
- 64 **Benditos da Ladeira do Horto: uma breve etnografia do silêncio** *[ Benditos of Ladeira do Horto: a brief ethnography of silence • Ewelter Rocha*
- 83 **Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro**  
*[ Performance, meaning and interaction in participatory/presentational musicking of a roda de choro • Renan Moretti Bertho*
- 100 **Popular cultures and new performance contexts in contemporary Brazil: the case of Folklore Festival of Olímpia** *[ Culturas populares e novos contextos de performance no Brasil contemporâneo: o caso do Festival de Folclore de Olímpia • Estêvão Amaro dos Reis*
- 123 **Do ensaio à apresentação: dimensões da performance musical de um coro institucional** *[ From rehearsal to performance: dimensions of the musical performance of an institutional choir • Hellem Pimentel*
- 142 **Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local**  
*[ Belly dancing in Sao Paulo: scene, market and sustainability in a local dance practice • Érica Giesbrecht*
- ARTIGOS • ARTICLES )**
- 170 **O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux: a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX** *[ The portrait of Anna de La Grange as Norma, by Louis-Auguste Moreaux: theatrical portraiture and the circulation of models in nineteenth-century in Brazil • Elaine Dias*

- 194 **Entre o global e o regional: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970** [*Between global and regional: circulation of art the Spring Salon in the 1970s* • Emerson Dionisio Gomes de Oliveira & Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho
- 210 **O que é isso, companheiro?, 40 anos: entre a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão** [*“O que é isso, companheiro?”, 40 years: between autobiography, testimony, interview and confession* • Rogério Silva Pereira & Maria Zilda Cury
- 228 **O intelectual brasileiro e o argumento do cangaço na década de 1930** [*The Brazilian intellectual and the subject matter of cangaço in the 1930s* • Pedro Lotti Carvalho Dias
- 248 **Um quê a mais: uma proposta interpretativa da subjetividade brasileira a partir da *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido** [*Something else: an interpretative proposal of the Brazilian subjectivity from “Dialectic of malandragem”, by Antonio Candido* • Vinicius dos Santos Xavier

**RESENHAS • BOOK REVIEWS )**

- 268 **Drummond do mundo – uma resenha de *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, de José Miguel Wisnik** [*Drummond of the world – a review of “Maquinação do mundo: Drummond e a mineração”, by José Miguel Wisnik* • Stelio Marras
- 275 **Uma economia política da poesia drummondiana** [*A political economy of Drummond’s poetry* • Alexandre de Freitas Barbosa
- 280 ***Maquinação do mundo: a potência da literatura*** [*“Maquinação do mundo”: the power of literature* • Marcos Antonio de Moraes
- 285 **O espírito do lugar na subjetividade de Drummond** [*The spirit of place in Drummond’s subjectivity* • Jaime Tadeu Oliva

**DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS )**

- 291 **Fundo Camargo Guarnieri: reflexões multidisciplinares** [*Camargo Guarnieri Archive: multidisciplinary reflections* • Giovana Beraldi Faviano

**EDITORIAL**



Flauta de bambu, s.d. - bambu e embira, 51,0 x 1,7 x 1,4 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE

## MÚSICA, ARTE E SOCIABILIDADE NO BRASIL

O número 73 da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* traz muita música. Começa com o dossiê “O musicar como trilha para a etnomusicologia”, organizado pela professora Flávia Camargo Toni e pelos pesquisadores Alice Villela, Lorena Avellar de Muniagurria e Vitor Grunvald. “Musicar” remete à música como prática e processo, mediante o engajamento das localidades, comunidades e identidades que se forjam por meio e a partir da música. O mundo artístico aparece, assim, nos artigos que o compõem, interagindo de maneira plena e diferenciada com as humanidades. Há espaço no dossiê para a sociedade de concertos em Portugal, em crescente interação com o universo musical brasileiro; a música carioca independente dos anos 1990; as rodas de choro no interior de São Paulo; a dança do ventre na capital paulista; os cânticos de penitência de Juazeiro do Norte, a terra das romarias e de “Padim Ciço”, e mais outras bossas.

O termo é apropriado, pois, no momento em que se encerrava este número, fomos surpreendidos com a partida de João Gilberto, grande mestre do musicar de vários locais, consubstanciado numa nova bossa que, sem deixar de ser “nacional”, já surgira “transnacional”. Uma bossa que “é samba e não é”, como nos conta Walter Garcia (2019), pois feita de uma multiplicidade (dissonante) de musicares.

O dossiê possui ainda cinco artigos de fluxo contínuo. Os dois primeiros abordam de maneira sistemática o mundo das artes no Brasil em contextos históricos distintos.

O primeiro, de Elaine Dias, “O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux: a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX”, revela como o pintor francês propiciou uma renovação da retratística teatral no Brasil oitocentista.

O segundo, escrito por Emerson Dionisio Gomes de Oliveira e Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho, intitulado “Entre o global e o regional: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970”, analisa o Salão Global da Primavera, realizado em Brasília e Goiânia, focando na participação do Estado, da Rede Globo de Televisão e de artistas nacionais e regionais durante o regime militar.

O artigo seguinte – “*O que é isso, companheiro?*, 40 anos: entre a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão” –, de Rogério Silva Pereira e Maria Zilda Cury, empreende uma análise minuciosa sobre o gênero da obra escrita por Fernando Gabeira, que logo que lançada se tornou sucesso editorial. Procura desvendar o seu estilo eclético, quase em tom de entrevista, como quem procura se reconfigurar enquanto persona pública.

Os últimos dois textos da seção Artigos desenvolvem uma

abordagem que permite destrinchar as relações produzidas entre a arte e a literatura, de um lado, e as relações sociais, de outro.

Pedro Lotti Carvalho Dias, em “O intelectual brasileiro e o argumento do cangaço na década de 1930”, discute como o cangaço, que figurava como problema relacionado ao banditismo nos anos 1920, foi ressignificado por segmentos da intelectualidade brasileira dos anos 1930, que passaram a encará-lo como fenômeno complexo e resultante da estrutura política e social do Nordeste.

Por sua vez, Vinicius dos Santos Xavier, em seu artigo “Um *quê* a mais: uma proposta interpretativa da subjetividade brasileira a partir da *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido”, procura recuperar a atualidade da interpretação do mestre e crítico literário ao reivindicar as mediações histórico-sociais contidas tanto na “malandragem”, como na “dialética”, explorando-as por meio de um debate com Roberto Schwarz e Francisco de Oliveira (1933-2019). Ao Chico, que também recentemente nos deixou, mas nos legou uma dissecação profunda da nossa sociabilidade truncada, fica a pergunta: “Mestre, o que fazer?” – pois já não basta decifrar esse “Ornitorrinco” que nos devora.

Este número traz ainda uma inovação. Uma resenha a oito mãos; ou melhor, quatro resenhas como fragmentos de uma totalidade (im)possível, pois a partir de perspectivas diversas abordam as tessituras e os ritmos da narrativa de José Miguel Wisnik em *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, publicado pela Companhia das Letras em 2018. A ideia surgiu logo após o debate realizado com o autor, no dia 18 de março de 2019, no âmbito dos “Seminários interdisciplinares” organizados pelo Laboratório Interdisciplinar do Instituto de Estudos Brasileiros (LabIEB). Nessa ocasião, os professores do IEB Alexandre de Freitas Barbosa, Fernando Paixão, Jaime Tadeu Oliva e Stelio Marras entabularam um debate com Wisnik, cada um a partir de seu campo de atuação (história econômica, literatura, geografia e antropologia) e em perspectiva interdisciplinar, como a obra convidava e exigia. As resenhas contêm os textos de três dos professores que debateram com o autor, além da contribuição do professor Marcos Antonio de Moraes, que se incumbiu do olhar literário sobre a obra.

Há música também na seção Documentação, com o artigo da pesquisadora Giovana Beraldi Faviano, que nos apresenta as múltiplas facetas dos documentos do Fundo Camargo Guarnieri, sob a guarda do IEB. A pesquisadora nos relata de maneira minuciosa a história da chegada do acervo ao IEB, as exposições realizadas e as obras publicadas, assim como a sua riqueza em termos arquivísticos. São 30 mil documentos – incluindo correspondência, recortes de jornais e matérias extraídas de periódicos, partituras, programas musicais, fotografias e contratos com editoras –, que permitem uma mirada interdisciplinar sobre o legado do compositor e suas redes de sociabilidade.

Alexandre de Freitas Barbosa<sup>1</sup>, Fernando Paixão<sup>2</sup>, Monica Duarte Dantas<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).

## SOBRE OS AUTORES

**ALEXANDRE DE FREITAS BARBOSA** é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

E-mail: [afbarbosa@usp.br](mailto:afbarbosa@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-0493-7488>

**FERNANDO PAIXÃO** é docente do IEB/USP.

E-mail: [fernando.paixao@usp.br](mailto:fernando.paixao@usp.br)

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

**MONICA DUARTE DANTAS** é docente do IEB/USP.

E-mail: [mddantas@usp.br](mailto:mddantas@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-1031-9408>

BARBOSA, Alexandre de Freitas; PAIXÃO, Fernando; DANTAS, Monica Duarte. Música, arte e sociabilidade no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 13-15, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p13-15>

*Recebido em 15 de julho de 2019*

*Aprovado em 31 de julho de 2019*

## REFERÊNCIA

GARCIA, Walter. Batucada do samba cabia na mão de João Gilberto. *Folha de S. Paulo*, 22 de julho de 2019.



## DOSSIÊ



Gaita (pífaro, pife: flauta de bambu), década de 1920, séc. XX - bambu, 35,8 x 1,9 x 1,9 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE

# APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

## O musicar como trilha para a etnomusicologia

[ *Musicking as a path for ethnomusicology* ]

Organização

Alice Villela<sup>1</sup>

Flávia Camargo Toni<sup>2</sup>

Lorena Avellar de Muniagurria<sup>3</sup>

Vitor Grunvald<sup>4</sup>

VILLELA, Alice; TONI, Flávia Camargo; MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de; GRUNVALD, Vitor. O musicar como trilha para a etnomusicologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 17-26, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p17-26>

Recebido em 15 de julho de 2019

Aprovado em 31 de julho de 2019

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

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

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

4 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil).

Nos últimos anos, um grupo amplo de pesquisadoras<sup>5</sup> tem buscado novas trilhas para a produção etnomusicológica. O campo de estudos que toma músicas e sons como sua pedra de toque passou por diversas transformações, especialmente no cruzamento com saberes oriundos de outros campos disciplinares, sejam eles mais relativos ao mundo artístico, sejam relacionados às diversas áreas das ciências humanas e sociais. Uma significativa mudança foi a passagem de uma perspectiva mais centrada na música enquanto produto, e em seus aspectos puramente formais, para a música como prática e processo.

Em diálogo com as contribuições clássicas da etnomusicologia, apostamos que a noção de “musicar” – tradução adotada para o termo *musicking*, cunhado pelo etnomusicólogo e compositor Christopher Small (1927-2011) – propõe um horizonte analítico capaz de reorganizar focos e atenções nas práticas de análise, enriquecendo a maneira como são produzidas, pensadas e analisadas as práticas musicais contemporâneas.

Nesse ímpeto, propomos o presente dossiê da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* como contribuição a esse rico debate. Nesse sentido, nosso empreendimento se filia a um projeto coletivo que tem procurado ampliar o escopo de investigação sobre práticas musicais, de maneira a incluir distintos modos de engajamento com a música. O título do dossiê – “Eu musico, tu musicas, nós musicamos” – parodia o título do famoso livro do autor neozelandês, *Musicking* (SMALL, 1998). A tradução literal do termo para o português deixa escapar o fato de a expressão corresponder, na língua inglesa, a um provocativo neologismo. Ao optar por *musicking* (que aparentemente configura um erro gramatical) em vez do estabelecido infinitivo *to music*, Small pretende chamar atenção para sua proposta de estudar música como processo e não como objeto. Segundo o autor:

Musicar é tomar parte, em qualquer capacidade, de uma *performance* musical, seja se apresentando ou ouvindo, ensaiando ou praticando, oferecendo material para

---

5 Cientes dos imbróglis políticos da linguagem e da posicionalidade do saber, optamos pela utilização do feminino universal como deslocamento de uma expectativa de linguagem que, como tão bem discutiu Haraway (1995[1987]), se pretende, ao mesmo tempo, masculina e desencarnada.

*performance* (o que também se chama composição), ou dançando. Podemos por vezes até estender o significado do musicar às atividades das pessoas que verificam os ingressos na porta, ou as pessoas que movem o piano e bateria, ou os *roadies* que deixam os instrumentos preparados e fazem as checagens de som, ou os faxineiros que limpam tudo depois que todos foram embora. Eles também estão contribuindo para a natureza dos eventos em uma *performance* musical. (SMALL, 1998, p. 9)<sup>6</sup>.

A abordagem de Small tem merecido visibilidade crescente entre musicólogos, etnomusicólogos, antropólogos da música, *performers* e educadores especializados em música, pois se refere aos modos pelos quais as pessoas interagem com a música, independentemente de qual seja essa relação. Exemplo vigoroso das possibilidades desses diálogos culminou na formulação, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), do Projeto Temático “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia”, que conta atualmente com mais de 40 pesquisadoras<sup>7</sup>. Inspirado na proposição do etnomusicólogo neozelandês, o projeto inquire sobre a relação entre música e localidade a partir das práticas das pessoas envolvidas nos musicares, investigando como o musicar constrói a localidade e como ele, por sua vez, é construído por ela. Assim, ao dar foco à localidade da atividade musical, esse projeto temático chama atenção para o papel da música na articulação de contextos, independentemente da origem do estilo em questão. Isso porque localidades são contextos dinâmicos; são pontos de encontros contínuos entre pessoas, ideias, práticas, tecnologias, objetos que convergem no local ao longo do tempo. Entende-se, assim, que a especificidade da localidade deriva de suas relações com outras localidades, mais do que de seu isolamento, como nos mostra também Finnegan (1989) em seu estudo sobre práticas musicais em Milton Keynes. Articulando discussões sobre localidade, comunidade e diferentes modos de engajamento com música, tal abordagem tem favorecido a desconstrução de essencializações que tradicionalmente conectam estilos musicais específicos a localidades definidas.

Essa mesma abordagem multifacetada encontra-se nos artigos do compêndio *The Routledge Companion to the study of local musicking* (*Compêndio Routledge para o estudo do musicar local*), que discutem como o musicar constrói, interculturalmente, localidades, e como localidades são construídas por musicares. Ou seja: como as pessoas se engajam com ideias de comunidade e lugar através da música? As editoras desse livro convidaram autores que discutem as conexões entre música

---

6 No original: “*To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. We might at times even extend its meaning to what the person is doing who takes the tickets at the door or the hefty men who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else has gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance*”. A tradução de trechos de obras é de nossa responsabilidade.

7 O Projeto Temático Fapesp (Processo: 16/05318-7) reúne pesquisadores de diversas instituições, especialmente da Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em torno da abordagem do musicar local. O projeto é coordenado pela etnomusicóloga profa. dra. Suzel Ana Reily, do Departamento de Música da Unicamp.

e local, enfatizando a forma como práticas musicais e discursos sobre música se relacionam com as experiências cotidianas das pessoas e com o seu entendimento do ambiente local, suas conexões e compromissos com essa localidade e com as pessoas que o habitam. Ao abordar o musicar a partir da perspectiva de onde ela acontece, as contribuições que compõem essa coleção se engajam nos debates sobre o processo do musicar, construção de identidades, construção de comunidades e redes, competições e rivalidades, lugar e construção do espaço, e dinâmicas locais/globais.

Cabe mencionar ainda, como parte desse projeto coletivo que visa desenvolver um campo de pesquisa sobre musicares locais, o IX Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia e o XII Encontro de Educação Musical da Unicamp. Realizados conjuntamente em maio de 2019 na cidade de Campinas, esses eventos, já tradicionais no campo de pesquisa e prática musical brasileira, tiveram as edições recentes dedicadas ao tema “Musicar local”, reunindo mais de 250 participantes, em 41 sessões de trabalho.

O presente Dossiê, então, segue pelas trilhas abertas pelo projeto temático e pelo compêndio, e procura explorar a diversidade de trabalhos que têm sido gerados nesse crescente campo de pesquisa. Entendemos que, mais do que um recorte temático ou uma categoria descritiva, a noção de “musicar local” configura-se como abordagem, uma ferramenta que pode ser utilizada para investigar distintas realidades musicais. De fato, a variedade dos casos empíricos explorados pelos pesquisadoras que têm lançado mão dessa categoria analítica demonstra que a noção tem a capacidade de extrapolar realidades e quadros empíricos particulares. Chama também a atenção a presença de maneiras muito diversas de fazer pesquisa com musicares locais. Pesquisas em que o recurso ao audiovisual é intrínseco à produção da investigação, outras de caráter histórico e em arquivos, experiências engajadas e colaborativas variadas, diversas maneiras de realizar etnografias multissituadas e também cartografias sonoras, dentre outras.

Ainda que abrangente em seu escopo, esse dossiê não explora especificamente importantes discussões que têm sido enfatizadas em pesquisas recentes tanto no Projeto Temático quanto nos encontros aludidos. Dentre as diversas formas de fazer pesquisa sobre os musicares locais, gostaríamos de enfatizar a contribuição crescente de investigações em que o uso do audiovisual é central na constituição da pesquisa. Se o registro de imagens e sons é uma forma de coleta de informações bastante utilizada na etnomusicologia desde pelo menos os anos 1960<sup>8</sup>, recentemente temos produtivas interfaces entre etnomusicologia e antropologia visual na produção de filmes etnográficos sobre musicares diversos. O trabalho que vem sendo desenvolvido junto ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA/USP)<sup>9</sup>, que integra o Projeto Temático, fornece bons exemplos de quão

---

8 Ver, por exemplo, os trabalhos de Dauer (1971) e Kubik (1970).

9 O Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, ligado ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, foi inaugurado em outubro de 1991. Desde então vem atuando como um centro básico de pesquisa e formação de alunos no campo da antropologia visual e da etnomusicologia, sendo atualmente coordenado pela profa. dra. Sylvania Caiuby Novaes. Os filmes produzidos no LISA estão disponíveis no canal do Laboratório no Vimeo (<https://vimeo.com/lisausp>).

proficuo pode ser o estudo de fazeres musicais diversos através do emprego do audiovisual e da produção de filmes etnográficos<sup>10</sup>.

Por outro lado, também é digna de nota a crescente produção em diversas áreas do conhecimento sobre musicares que, ao se debruçar sobre grupos marcados por questões relativas a gênero e sexualidade, promovem um diálogo e discussão com a recente literatura da etnomusicologia LGBTQ/*queer*, ainda incipiente no Brasil<sup>11</sup>. Essas reflexões fazem parte de um esforço mais amplo de pensar as diversas relações entre arte e política no campo musical<sup>12</sup>.

Para divulgar a chamada para este dossiê, nossa ementa evocava o Compêndio da Routledge, bem como o Projeto Temático da Fapesp, já mencionados. Assim, adiantávamos que nosso intuito era motivar a reflexão sobre as formas de fazer, estudar, praticar, ensinar música, buscando apresentar um panorama que viesse a exercitar tanto o pensamento crítico quanto o diálogo entre diversas áreas do conhecimento. Alguns dos estudiosos do Projeto Temático Fapesp comparecem neste dossiê, comprovando que a representatividade do Brasil no panorama internacional do “Musicar local” é elevada.

Em “Itinerários de um mundo musical: a música de câmara brasileira nos concertos da Sonata (Portugal)”, Guilhermina Lopes escreve sobre a formação de uma sociedade de concertos de Lisboa (Portugal), pelo compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994), unindo a abordagem de C. Small à de Howard Becker (1982), conhecida como “mundo musical”. Em análise que reúne e contrapõe a produção musical do Brasil e de Portugal do final da Segunda Guerra Mundial, a autora estuda a circulação de repertórios, as relações profissionais e de amizade entre artistas músicos e compositores, e a mediação de Lopes-Graça, compositor e pianista, fundador da referida associação de concertos. Logo, a autora não apenas estuda a divulgação da música portuguesa, ela historia e analisa a dinâmica interna dessas associações criadas para a realização de concertos, demonstrando, entre outros, que, sob certas condições, elas competem entre si, sobrepujando as atividades umas das outras, caso da Fundação Calouste Gulbenkian, inaugurada em 1969. Assim, além de revelar qual o repertório brasileiro executado nas salas de concerto portuguesas, as redes de sociabilidade afloram porque a musicóloga percorre bibliografia extensa com a finalidade de demonstrar que ação e processo se combinam nos “musicares” de Fernando Lopes-Graça.

Também sobre sociabilidade fala Shannon Garland, como evoca o próprio título de seu artigo. “Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música

---

10 Exemplos desse tipo de pesquisa, no Projeto Temático “Musicar local”, são as investigações levadas a cabo por Alice Villela sobre a relação entre música e audiovisual a partir de uma série documental, por Rose Satiko Gitirana Hikiji e Jasper Chalcraft sobre música e imigração, e por Mihai Leaha sobre a cena musical DIY em São Paulo.

11 Nesse sentido, apontamos a pesquisa de Vitor Grunvald, desenvolvida junto ao Temático, sobre o cenário musical brasileiro contemporâneo, que desafia questões de gênero e sexualidade com a música.

12 Tanto a pesquisa de Gibran Braga, sobre cena *underground* de música eletrônica em São Paulo e Berlim, quanto a pesquisa de Lorena A. Muniagurria, sobre a relação entre o musicar do carimbó paraense e as políticas de patrimônio imaterial, são exemplos dessas diversas articulações.

carioca independente nos anos 1990” evoca outro referencial teórico, como Brian Larkin (2008; 2013) e Julia Elyachar (2010) para, junto a C. Small, estudar o fazer musical em torno da música *indie*. A autora analisa a escuta desse gênero a partir de gravações que são veiculadas no que ela chama de “sociabilidade da circulação”. Para tanto ela acompanha as trajetórias de Pedro “Bonifrate” Franke e de Filipe “Giraknob” Silva, da banda Supercordas, para demonstrar que “as práticas de intercâmbio de mídia musical a partir dos anos 1990 formaram um afeto sonoro e uma ética de interação social” que estão na base de um musicar que compreende formas de agenciamento que conectam as diversas bandas do período.

No artigo “Benditos da Ladeira do Horto: uma breve etnografia do silêncio”, de Ewelter Rocha, encontramos outro exemplo de uma investigação que explora sonoridades, mas, curiosamente, nesse caso, sonoridades que se apresentam sob a forma de silêncios. Rocha nos brinda com um estudo sobre benditos, antigos cânticos de penitência entoados em Juazeiro do Norte (CE), investigando as relações que devotos idosos moradores da Ladeira do Horto estabelecem com esse repertório musical. Frente à recusa de beatas e devotos idosos de cantarem velhos benditos, o autor passou a explorar as *performances* do silêncio. Lançando mão de recursos audiovisuais, ele atenta para escusas verbais, fisionômicas e gestuais mobilizadas para justificar o não cantar. Em um belo exercício de etnografia musical, que terminou por perseguir indícios de sonoridades ora silenciadas, Rocha investiga um pensamento religioso e os motivos sutis que levaram a que o repertório musical de benditos tenha deixado de ser entoado, mostrando como esse silêncio não significou a perda de sentidos ou de eficácia desses cânticos.

O texto “*Performance*, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro” também trata de gestos, de maneira significativa, além de recursos audiovisuais. Nele, Renan Moretti Bertho nos fornece um olhar atento e original para *performances* em rodas de choro do interior de São Paulo. Explorando quatro ações desse fazer musical – os olhares, os gestos, as falas e as interações –, Bertho descreve como as dimensões participativas e apresentacionais do choro se integram e se ressignificam dependendo do engajamento e interação entre os participantes. A pergunta da qual parte o autor trata de saber como essas interações se dão no decorrer do processo performativo de uma prática musical que é pautada em significados históricos tanto quanto em experiências artísticas. Para respondê-la o autor realiza uma etnografia atenta às ações mencionadas a fim de entender significados e experiências empíricas que permeiam o musicar na roda de choro analisada. As ideias de *performance* apresentacional e participativa como “campos de prática musical”, tal como definidos por Thomas Turino (2008), são centrais no argumento do artigo, que tem por efeito enfatizar o processo de produção musical e evidenciar que os aspectos performáticos desse musicar específico são relacionais, e por vezes sincrônicos, em suas dimensões participativa e apresentacional, ressignificam-se na coletividade e expressam sistematicamente o engajamento dos participantes e a interação entre os mesmos.

Outro artigo a explorar as noções de Thomas Turino é o de Estêvão Amaro dos Reis. Em “Popular cultures and new performance contexts in contemporary Brazil: the case of Festival do Folclore de Olímpia”, Reis, parte de uma rica etnografia realizada junto

ao Pastoril Dona Joaquina para discutir significativas transformações nos contextos de *performance* de diversas expressões da cultura popular e folclórica. O autor se baseia em elaborações de Turino (2008) sobre *performances* participativas e apresentacionais, bem como na discussão de Etienne Wenger (1998) sobre comunidades de prática, para ponderar que, se antigamente o musicar de diversos desses grupos era marcado por uma economia simbólica, material e territorial circunscrita pela tradição histórica e pela narrativa mítica associada à ancestralidade, hoje em dia, os festivais de folclore promovem uma reorganização dos elementos performativos de forma a criar novos contextos. Contudo, não se trata de uma abordagem saudosista que visa apenas marcar a decadência de formas tradicionais. Para além de noções de espetacularização e canibalização, propostas por José Jorge de Carvalho (2004) para pensar essas rearticulações, o autor retoma as considerações de Marcela Caetano Popoff (2009) sobre o conceito de subalternidade para mostrar como esses novos contextos de *performance* também apresentam possibilidades de negociação do capital simbólico do Pastoril, o que, inesperadamente, contribui para sua revitalização.

O interesse e o vigor da abordagem do musicar local nos permite lançar luz a práticas pouco abordadas na literatura etnomusicológica mas bastante presentes na vida social, como a prática em um coral leigo, analisada por Hellem Pimentel no artigo “Do ensaio à apresentação: dimensões da *performance* musical de um coro institucional”. Assim como o artigo de Bertho, o texto de Pimentel também foca sua discussão na análise de *performances* musicais, buscando articular as proposições teóricas do campo da etnomusicologia à antropologia da *performance* para analisar o contexto de produção musical de um coral urbano ligado a uma instituição pública, a Justiça Federal do Espírito Santo. A autora, que é ao mesmo tempo a regente do coral, observou o engajamento dos coristas/servidores públicos nos momentos distintos dos ensaios e em apresentação pública. O fazer musical em contexto institucional pode reforçar os ideais das práticas da entidade, como o comprometimento com a instituição e a promoção da imagem da Justiça Federal do Espírito Santo perante os servidores e a sociedade. No entanto, o texto mostra como os momentos dos ensaios, com aquecimentos, repertório descontraído, expressividade corporal, risos e piadas, fazem os coristas entrarem em estado de *flow*, que a autora compara a experiências de liminaridade e *communitas* (cf. Turner, 1969), o que transforma corpos disciplinados e tensos, propiciando a descontinuidade da rotina institucional e ao que a autora aponta como uma “ruptura na estrutura social”. A experiência ordinária do cotidiano abre-se para um momento temporal singular no sentido do que afirma Blacking (1973, p. 26): “A qualidade essencial da música é o seu poder de criar um outro mundo, de tempo virtual”.

Por sua vez, o artigo “Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local”, de Érica Giesbrecht, apresenta um caso de configuração local de repertórios globalmente disseminados – tema caro aos estudos de musicares locais. Articulando a discussão já clássica sobre a “glocalização” (ROBERTSON, 1992; 1995) às noções de fluxos, malhas e emaranhados de Tim Ingold (2007; 2011; 2012), Giesbrecht descreve como, em São Paulo, a dança do ventre se constituiu em cena e mercado que engajam um número considerável e crescente de pessoas – e isso, argumenta a autora, apesar de se tratar de uma dança marginal



ao circuito cultural da cidade. Inspirada na noção de malha de Ingold, afirma que essa realidade é produto de um intrincado emaranhado de relações, em que cena e mercado estão imbricados e se sustentam mutuamente. Longe de se tratar de algo estável, a autora descreve a maneira em que a cena depende da ação cotidiana das bailarinas para existir. Dançando, mas também praticando uma série de outras ações que constituem esse musicar – como ensinar, tomar aulas, produzir shows, apresentar-se, bordar o próprio figurino, consumir diversos produtos relacionados à dança do ventre, postar e “curtir” vídeos e fotografias de outras bailarinas no Facebook, dentre outras atividades – elas tecem diariamente os fios que constituem a dança do ventre na cidade.

Longe de esgotar possibilidades, potencialmente infinitas, de apropriação da noção de musicar como abordagem para a etnomusicologia, este dossiê pretende ser uma contribuição à constituição de um campo de diálogos e explorações teóricas e musicais que coloca, no seio de suas preocupações, a música como campo expandido de práticas que se constroem a partir de universos diversos, multifacetados, e que, historicamente, não foram sempre reconhecidos como território de análise do campo. Desejamos que nosso esforço se some a outros e que nossas ideias, palavras e ritmos sigam construindo trilhas e musicares potentes para compor capacidades analíticas tanto mais fortes quanto abrangentes.

## SOBRE OS AUTORES

**ALICE VILLELA** é pesquisadora de pós-doutorado no Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP) com trabalho sobre as relações entre audiovisual e fazer musical junto ao Projeto Temático Fapesp: “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia” (Universidade Estadual de Campinas – Unicamp; USP). Integra o Grupo de Antropologia Visual (Gravi) e o Grupo de Pesquisas em Antropologia Musical (Pam), ambos da USP.

E-mail: [licevillela@gmail.com](mailto:licevillela@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4729-9412>

**FLÁVIA CAMARGO TONI** é professora titular do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), onde estuda a obra do musicólogo Mário de Andrade, e orientadora nos programas de pós-graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) e do IEB. No Projeto Temático Fapesp “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia”, estuda o manuscrito do autor sobre o bumba meu boi.

E-mail: [flictis@usp.br](mailto:flictis@usp.br)

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

**LORENA AVELLAR DE MUNIAGURRIA** é doutora em Antropologia (USP) e pós-doutoranda no Instituto de Artes (Unicamp). Pesquisadora sobre políticas culturais, atualmente é bolsista Fapesp junto ao Projeto Temático “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia”, com uma investigação sobre as políticas de patrimônio imaterial e o carimbó paraense. Integra também o Coletivo ASA – Artes, Saberes e Antropologia (USP).

E-mail: [loreavellar@gmail.com](mailto:loreavellar@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7800-5897>

**VITOR GRUNVALD** é professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde atua no Núcleo de Antropologia Visual (Navisual). Integra também o Grupo de Antropologia Visual (Gravi/USP), o Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra/USP), o Núcleo de Estudos Sobre Marcadores Sociais da Diferença (Numas/USP), o Pesquisas em Antropologia Musical (PAM/USP) e coordena o Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA/UFRJ).

E-mail: [vgrunvald@gmail.com](mailto:vgrunvald@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8299-6830>

## REFERÊNCIAS

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: Univ. of California, 1982.

BLACKING, John. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973.

BRUCHER, K. ; REILY, S. A. (orgs.). *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. New York: Routledge/Taylor and Francis, 2018.

- CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: LONDRES, Cecília et al. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan, 2004, p. 65-83. (Série Encontros e Estudos).
- DAUER, A. M. Research film in ethnomusicology: aims and achievements. *Yearbook of the International Folk Music Council*, v. 1, 1971, p. 226-233.
- ELYACHAR, J. Phatic labor, infrastructure, and the question of empowerment in Cairo. *American Ethnologist*, v. 37, n. 3, 1 ago. 2010, p. 452-464.
- FINNEGAN, R. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, v. 5, p. 7-41, 1995 [1987].
- INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.
- \_\_\_\_\_. Being alive: essays on movement, knowledge and description. New York: Routledge, 2011.
- \_\_\_\_\_. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, 2012, p. 25-44.
- KUBIK, G. Transcription of Mangwilo Xylophone Music from film strips. *African Music*, v. 3, n. 4, 1965, p. 35-51. Corrigenda in *African Music*, 4(4) [1970].
- LARKIN, B. *Signal and noise: media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*. Durham: Duke University Press Books, 2008.
- \_\_\_\_\_. The Politics and Poetics of Infrastructure. *Annual Review of Anthropology*, v. 42, n. 1, 2013, p. 327-343.
- POPOFF, Marcela Liliana Caetano. *As perversões ficcionais da representação: de Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro*. 233 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- ROBERTSON, Roland. Globalization: social theory and global culture. London: Sage, 1992.
- \_\_\_\_\_. Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. In: FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott; ROBERTSON, Roland (Org.). *Global modernities*. Londres, Sage Publications, 1995, p. 25-44.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- TURNER, Victor. *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing Co., 1969.
- WENGER, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning, and identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

# Itinerários de um mundo musical: a música de câmara brasileira nos concertos da Sonata (Portugal)

[ *Itineraries of a musical world: Brazilian chamber music and the concert society Sonata (Portugal)* ]

**Guilhermina Lopes<sup>1</sup>**

**RESUMO** • Surgidas em um período de carência de atividade musical erudita em Portugal, as sociedades de concerto foram um importante instrumento de formação de público, socialização e difusão de uma vasta produção, envolvendo agentes das mais diversas origens, formações, interesses e posições ideológicas. Tomamos em destaque neste artigo a Sonata, fundada em 1942 por Fernando Lopes-Graça e amigos e ativa até 1960, que realizou a estreia, no país, de muitas obras, inclusive diversas de compositores brasileiros. A partir da análise e contextualização desse repertório, buscamos compreender as redes de sociabilidade envolvidas em sua circulação, lançando um olhar sobre a Sonata como um espaço de articulação entre diferentes vivências musicais. • **PALAVRAS-CHAVE** • Sociedades de concerto; Fernando Lopes-Graça; música de câmara brasileira. •

**ABSTRACT** • Developed during a period of lack of classical musical activity in Portugal, the concert societies were an important instrument of audience formation, socializing and diffusion of a vast repertoire, involving agents of various origins, backgrounds, interests and ideologies. In this paper, we focus the Portuguese concert society Sonata, founded in 1942 by Fernando Lopes-Graça and friends and active until 1960, which promoted the national and international première of many works, including Brazilian solo and chamber music. Parting from the contextualization and analysis of this production, we aim to broach the sociability network implied in its circulation, regarding Sonata as a space of articulation between different musical experiences. • **KEYWORDS** • Concert societies; Fernando Lopes-Graça; Brazilian chamber music.

*Recebido em 28 de dezembro de 2018*

*Aprovado em 18 de julho de 2019*

LOPES, Guilhermina. Itinerários de um mundo musical: a música de câmara brasileira nos concertos da Sonata (Portugal). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 27-46, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p27-46>

<sup>1</sup> Universidade Nova de Lisboa (Nova, Lisboa, Portugal).

Lançando um olhar dinâmico e relacional às mais diversas formas de engajamento com a música, Christopher Small (1998) cunhou o termo “musicar” (*musicking*), como um verbo, destacando o seu caráter, ao mesmo tempo, de ação e processo. Anos antes, Ruth Finnegan ([1989] 2007) estudou a formação e a atualidade da vida musical da jovem cidade inglesa de Milton Keynes, destacando as “trilhas” ou “trajetórias” (*pathways*) percorridas pelos adeptos de determinadas práticas musicais e os “mundos musicais”, redes de sociabilidade a partir das quais se desenvolviam as distintas práticas. Esse último termo é uma adaptação de “mundos da arte”, como Howard Becker (1982) caracteriza o conjunto de relações sociais e de produção que possibilita o desenvolvimento de determinadas práticas ou a criação e disseminação de determinadas obras. Tais perspectivas permitem entender a arte como atividade concreta, cotidiana, prática, coletiva e contextual, distanciando-se criticamente de abordagens que valorizam as noções de obra, indivíduo, autonomia, atemporalidade e valor objetivo, visões que ainda se fazem presentes em muitos discursos acadêmicos sobre a música. Tomando como base as visões e conceitos propostos pelos estudiosos aqui referidos, apresento, neste artigo, um “mundo musical” específico: a sociedade de concertos Sonata, tomando como foco a multifacetada atuação da figura de seu fundador Fernando Lopes-Graça (1906-1994), sua relação com o meio musical brasileiro e a circulação de repertórios por ela possibilitada. Sua contribuição para a vida cultural portuguesa deu-se através da conexão de múltiplos “musicares”: compositor, pianista, regente, crítico, tradutor, professor, pesquisador da música de tradição oral e musicólogo. Foi também multifacetada sua relação com o Brasil, envolvendo duas visitas ao país<sup>2</sup>, dedicatórias<sup>3</sup> e divulgação de obras, escrita e

---

2 A primeira, entre agosto e outubro de 1958, com a realização de recitais e conferências em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Florianópolis, e a segunda, uma passagem breve pelo Rio de Janeiro em 1969 para participar do júri do concurso de composição do Festival de Música da Guanabara.

3 As Viagens na minha terra, para piano, a Arnaldo Estrela, a Suíte rústica n° 2, para quarteto de cordas, a Guerra-Peixe, a Balada de uma heroína, para coro misto a cappella, ao Madrigal Renascentista de Belo Horizonte, as Sete canções populares brasileiras, para voz e piano, a Vera Janacopoulos, as Dezassete canções tradicionais brasileiras, para coro misto a cappella, à memória de Mário de Andrade, entre outras.

publicação de artigos, mais de 40 anos de correspondência<sup>4</sup>, além de uma considerável obra musical de temática brasileira<sup>5</sup>.

## AS SOCIEDADES DE CONCERTO EM PORTUGAL NO SÉCULO XX

As primeiras décadas do século XX foram um período de florescimento, em Portugal, das sociedades de concerto, instituições particulares baseadas na contribuição de assinantes que tinham como objetivo promover a divulgação regular do repertório sinfônico e camerístico erudito, preenchendo uma lacuna no panorama artístico do país. Havia muitos pontos de intersecção entre esses círculos sociais, apesar das diferenças de repertório e recursos financeiros. Como poderemos ver, alguns nomes participaram ativamente de mais de uma dessas organizações.

Em 1917 foi fundada a Sociedade de Concertos de Lisboa (SCL) por músicos e melômanos, como o pianista, maestro, compositor, musicógrafo, organólogo, editor e comerciante de instrumentos Michel'Angelo Lambertini, o pianista José Viana da Mota, o compositor Luís de Freitas Branco, o regente, crítico musical, compositor e folclorista António Joyce, o jurista Alberto Pedroso e o engenheiro Pedro Joyce Dinis. Dava continuidade à Sociedade de Música de Câmara, fundada em 1899. O primeiro concerto da SCL deu-se em 1918, com uma apresentação do Trio de Paris no Teatro da República (hoje Teatro São Luiz). A maioria das atividades ocorria em Lisboa, sendo também realizados concertos nos Açores e na Madeira. Uma figura que muito contribuiu para a instituição foi a marquesa Olga de Cadaval, que assumiu a presidência da direção em meados dos anos 1950 e realizou grandes donativos. A SCL promoveu, entre os anos de 1918 e 1975, concertos solo, de câmara, sinfônicos e de balé, com artistas de renome nacional e internacional. Encerrou suas atividades em 1976 (BASTOS, 2010).

Um recital em 1920 no salão do Conservatório Nacional inaugurou as atividades da Sociedade Nacional de Música de Câmara (SNMC), fundada no ano anterior. Teve a participação da soprano Berta Vianna da Motta, de seu marido, o pianista José Vianna da Motta, do violinista e maestro Júlio Cardona, que regeu uma orquestra de cordas, e de Luís de Freitas Branco como conferencista e regente do coro. Ao longo de sua existência (até 1974), a Sociedade promoveu mais de 300 apresentações, tanto de câmara quanto sinfônicas e até mesmo dramáticas, das quais participaram basicamente intérpretes portugueses. Patrícia Lopes Bastos (2010, p. 1230), na entrada

---

4 Entre os seus interlocutores, encontram-se escritores, como Jorge Amado e Manuel Bandeira, compositores, como Francisco Mignone, Mozart Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Kilza Setti, musicólogos e pesquisadores de folclore, como Oneyda Alvarenga, Andrade Muricy, Mozart de Araújo, críticos como Caldeira Filho, José da Veiga Oliveira, o musicólogo e diplomata Vasco Mariz, instituições como a Academia Brasileira de Música, entre outros.

5 *Sete canções populares brasileiras* (1954), para voz e piano, *Desafio* (1958), para tenor e piano, sobre um poema de Manuel Bandeira, *Dezassete canções tradicionais brasileiras* (1960), para coro misto *a cappella*, a abertura sinfônica *Gabriela, cravo e canela* (1963) e o quinteto de sopros *O túmulo de Villa-Lobos* (1970). Essa produção foi analisada em minha tese de doutorado (LOPES, 2018).

sobre a SNMC na *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, destaca, entre as obras apresentadas, a *Missa solemnis*, de Beethoven (1927), as *Beatitudes*, de César Franck (1930), *Canções para as crianças mortas*, de Mahler, *Missa em sol maior*, de Schubert (1942), *Requiem à memória de Camões*, de João Domingos Bomtempo (1941), e a ópera *Serrana*, de Alfredo Keil (1938). Note-se a total ausência de música contemporânea. Mesmo entre os portugueses citados, temos apenas um compositor atuante na transição entre os séculos XVIII-XIX e um na segunda metade do século XIX.

Havia também os concertos em ambientes privados, destinados a um público restrito. Entre os anos de 1923 e 1939, Ema dos Santos Fonseca da Câmara Reis, cantora amadora e esposa do escritor Luís da Câmara Reis, organizou centenas de concertos de “Divulgação Musical”, nos quais a atualização estética era uma preocupação constante, trazendo peças como o *Pierrot lunaire* e as *Klavierstücke* op. 11 e 19 de Arnold Schönberg, *A vida de Maria*, de Paul Hindemith, o *Octeto* e o *Concerto para dois pianos*, de Stravinsky. Lopes-Graça colaborou em muitas dessas apresentações como conferencista e pianista (FERNANDES, 2010; LOPES-GRAÇA, [1952] 1973).

A Sociedade de Concertos Sonata foi fundada em 28 de dezembro de 1942 por Fernando Lopes-Graça, com o objetivo de divulgar exclusivamente a música erudita contemporânea, nacional e estrangeira. Estavam entre seus colaboradores a pianista Maria da Graça Amado da Cunha, a compositora, pianista, professora e crítica musical Francine Benoît, o escritor e crítico musical João José Cochofel, seus amigos próximos e de longa data, além do maestro e violinista Joaquim da Silva Pereira. Num primeiro momento, participou também o cravista e musicólogo inglês radicado em Portugal Macario Santiago Kastner, organizando recitais dedicados a obras pós-impressionistas.

O concerto inicial realizou-se na data de fundação da sociedade e teve lugar na Academia de Amadores de Música, escola particular onde Lopes-Graça lecionava. O texto do programa inaugural traz uma crítica ao gosto conservador do público das sociedades de concerto e à pouca atenção dada pelas instituições públicas ao repertório que buscavam promover:

[...] não temos concertos públicos, e nas sociedades privadas que chamam até nós os mais célebres virtuosos do teclado ou do arco, a música moderna parece não gozar de muito bom crédito. Só excepcionalmente nos é dada a ouvir uma ou outra peça de Debussy ou Ravel – e ficamo-nos por aí. (LOPES-GRAÇA, apud CID, 2010, p. 1231).

Segundo Miguel Sobral Cid (2010), a Sonata foi criada em um momento de diminuição da oferta de eventos musicais pela iniciativa privada e aumento da intervenção estatal na área, a partir de um interesse mais propagandista que cultural. Entre os compositores apresentados ao longo dos dezoito anos de existência da sociedade, o autor destaca o húngaro Béla Bartók, o inglês Benjamin Britten, o italiano Luigi Dallapiccola, os austríacos Arnold Schönberg e Ernst Krenek, os franceses Henri Dutilleux, Olivier Messiaen e André Jolivet, o polonês Witold Lutoslawski, os russos Sergei Prokofiev e Igor Stravinsky e um grande número de compositores portugueses: Francine Benoît (1894-1990), Luís de Freitas Branco (1890-1955), Cláudio Carneiro (1895-1963), Elvira de Freitas (1928-2015), seu pai, Frederico de Freitas

(1902-1980), Armando José Fernandes (1906-1983), Victor Macedo Pinto (1917-1964), Joly Braga Santos (1924-1988), Óscar da Silva (1870-1958), Berta Alves de Sousa (1906-1997), Gabriel Morais de Sousa (1927-1956), além, claro, do próprio Fernando Lopes-Graça. A primeira audição nacional da maioria das obras dos referidos autores foi realizada pela Sonata. Além da Academia de Amadores de Música, outros locais de Lisboa onde se davam os concertos eram as salas do Sindicato Nacional dos Músicos, do jornal *O Século* e da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Também houve, durante um curto período, delegações regionais no Porto e em Coimbra, sendo também realizados concertos nessas cidades.

A maior parte dos intérpretes era de origem portuguesa, sendo rara a participação de músicos ou grupos estrangeiros, um dos quais foi o Quarteto Húngaro, que apresentou a integral dos quartetos de Bartók. O público, segundo Lopes-Graça ([1952] 1973, p. 163), era bastante diverso do das demais sociedades de concerto, sendo composto, em menor número, de artistas e intelectuais e, na sua maioria, jovens estudantes, funcionários de diversos setores e até mesmo operários.

Em 1947, “logo que foi possível reestabelecer entre os povos os laços pacíficos da cooperação intelectual e artística” – referência de Lopes-Graça ([1952] 1973, p. 164) ao fim da Segunda Guerra Mundial –, a Sonata, à época presidida por Luís de Freitas Branco, foi admitida na Sociedade Internacional de Música Contemporânea, o que possibilitou a maior divulgação da música portuguesa no exterior. Desligou-se, contudo, em 1951, devido a dificuldades no cumprimento das obrigações financeiras e divergências quanto ao funcionamento dos júris internacionais e à representação das seções nacionais nos festivais da sociedade.

Instituição sem fins lucrativos, sobreviveu basicamente de assinaturas. Os poucos recursos permitiam apenas a produção de concertos de música de câmara, sendo o contato com o repertório sinfônico limitado à audição em registros fonográficos. Tais dificuldades levariam ao encerramento definitivo de suas atividades em 1960.

Se a descrição de outras sociedades de concerto até aqui apresentada parece confirmar a crítica à ausência de música contemporânea e portuguesa, quando tratamos do Círculo de Cultura Musical (CCM), o panorama é bem mais complexo e controverso. Foi fundado em 1934 pela pianista Elisa de Sousa Pedroso, que, com seu marido, o jurista Alberto Pedroso, havia também participado da criação da SCL. Sua primeira direção (1934-1939) era composta de figuras ligadas ao governo de Salazar, como o compositor Ivo Cruz e o pianista Lourenço Varela Cid. Ao longo de mais de 40 anos de atividade, teve entre seus convidados intérpretes de grande renome internacional, como o violinista Szymon Goldberg e o pianista Hans Neumark (que participaram do primeiro concerto, em 1935, no Teatro do Ginásio), os pianistas Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau, a cravista Wanda Landowska, a violinista Ginette Neveu, os violoncelistas Gregor Piatigorsky e Gaspar Cassadó, o regente, organista e compositor Paul Paray, a soprano Victoria de los Ángeles e o Quarteto Kolisch. Tal lista pode nos levar a pensar numa maior valorização da figura do intérprete e do virtuosismo, cultura tão criticada por Lopes-Graça (1941, p. 67-75). No entanto, deve-se também assinalar a participação de diversos compositores que interpretaram as próprias obras, como Sergei Prokofiev, Francis Poulenc, Alfredo Casella, Arthur Honegger, Jean Françaix e Paul Hindemith. No texto “‘Sonata’ e a



música contemporânea em Portugal”, Lopes-Graça ([1952] 1973, p. 162) destaca o “esforço considerável” empreendido pelo CCM em prol da divulgação da música contemporânea e atribui à postura refratária de seus sócios o arrefecimento dessas iniciativas ao longo dos anos. O próprio Lopes-Graça teve sua obra acolhida pelo CCM. Venceu quatro vezes um concurso de composição promovido pela instituição (*Concerto nº 1 em sol para piano* (1940), *História trágico-marítima* (1942), *Sinfonia per orchestra* (1944) e *3ª Sonata para piano* (1952). Entre 1936 e 1940, o CCM recebeu um subsídio mensal do Secretariado de Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro. A Emissora Nacional cedeu sua Orquestra Sinfônica, tendo como contrapartida a transmissão ao vivo dos concertos. Durante esse período, em plena Segunda Guerra Mundial, Elisa Pedroso recorreu à polícia política para facilitar a entrada de artistas estrangeiros, que poderiam ser tomados como fugitivos ou refugiados. Apesar do apoio estatal, o CCM buscava, nas suas escolhas, sobrepor o mérito artístico ao jogo político. A concessão dos prêmios a Lopes-Graça, músico de aberta posição contrária ao governo e que havia sido duas vezes preso e impedido de assumir cargos e benefícios públicos<sup>6</sup>, dá-nos uma ideia desse esforço. Em 1965 o CCM encomendaria a Lopes-Graça uma obra em comemoração ao quinto centenário de nascimento de Gil Vicente, que resultaria na cantata-melodrama *D. Duardos e Flérida*, estreada no Teatro Nacional de São Carlos em 1970.

No fim dos anos 1930, o apoio oficial e o aumento de assinaturas possibilitaram a criação de uma delegação no Porto. Na década seguinte, o CCM seguiu sua expansão, criando delegações ao longo de todo o país (Braga, Coimbra, Viana do Castelo, Funchal, Aveiro, Guimarães, Viseu, Ponta Delgada, Évora, Setúbal) e colônias (Luanda, Lourenço Marques – hoje Maputo – e Macau). No início da década de 1960, sob a direção de D. Lopo de Bragança e João de Freitas Branco (filho de Luís de Freitas Branco), passou a receber apoio financeiro da recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). A própria FCG passou a promover concertos em sua sede, inaugurada em 1969, o que levaria ao fim das principais associações de concertos privados, incapazes de competir com a oferta artística e de preços. Esse foi, no final da década de 1970, o caso do CCM, mantendo-se apenas a seção do Porto até o final dos anos 1990 (DENIZ SILVA, 2010, p. 294-296).

## A MÚSICA BRASILEIRA NOS CONCERTOS DA SONATA

Teresa Cascudo (1999, p. 267-269) realizou um levantamento das audições de obras brasileiras promovidas pela Sonata, num total de sete concertos apresentados em Lisboa, durante 16 anos (1944-1960), abarcando quase todo o seu período de existência. A tabela a seguir foi elaborada com base na referida pesquisa, aliada à consulta a

---

6 Três meses de prisão no Aljube em 1931, seguidos de três de exílio na vila de Alpiarça e 224 dias no Forte de Caxias, entre 1936 e 1937; impedimento de assumir o cargo de professor no Conservatório Nacional, para o qual havia sido aprovado em concurso em 1931, de usufruir de uma bolsa da Junta de Educação Nacional para estudos em Paris e recusa do convite para integrar a Seção de Música da Emissora Nacional, por implicar a assinatura de uma declaração de “activo repúdio ao comunismo e de todas as ideias subversivas” (SOUSA, 2006; VIEIRA DE CARVALHO, 2006, p. 149).

programas disponíveis no Museu da Música Portuguesa e aos catálogos de obras dos compositores brasileiros contemplados.

Obra	Compositor	Ano de composição	Data de apresentação	Formação instrumental	Intérprete(s)
<i>Sonata para violino solo</i>	Cláudio Santoro (1919-1989)	1940	16/12/1944	violino solo	Joaquim da Silva Pereira
<i>Canção da fonte</i>	Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948)	1936	2/4/1946	voz e piano	Raquel Bastos e Maria Elvira Barroso
<i>Essa negra Fulô</i>	Oscar Lorenzo Fernandez	1934	2/4/1946	voz e piano	Raquel Bastos e Maria Elvira Barroso
<i>Cromo n.º 2*</i>	Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	1912-1917	2/4/1946	voz e piano	Raquel Bastos e Maria Elvira Barroso
<i>Cromo n.º 3</i>	Heitor Villa-Lobos	1912-1917	2/4/1946	voz e piano	Raquel Bastos e Maria Elvira Barroso
<i>Canção do carreiro</i>	Heitor Villa-Lobos	1923	2/4/1946**	voz e piano	Raquel Bastos e Maria Elvira Barroso
<i>Poema da criança e sua mamã</i>	Heitor Villa-Lobos	1923	2/4/1946	voz, flauta, clarinete e violoncelo	Raquel Bastos, Luís Boulton, Carlos Saraiva e Filipe Loriente
<i>Sexteto 1.º</i>	Francisco Mignone (1897-1986)	1935	17/3/1947 (primeira audição portuguesa)	flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa e piano	Programa não disponível***
<i>Bachianas brasileiras n.º 6</i>	Heitor Villa-Lobos	1938	26/4/1948 (primeira audição portuguesa)	flauta e fagote	Luís Boulton e Angelo Pestana
<i>Sonatina</i>	César Guerra-Peixe (1914-1993)	1944	26/4/1948 (primeira audição portuguesa)	flauta e clarinete	Luís Boulton e Carlos Saraiva

<i>Urutau (o pássaro fantástico)</i>	Francisco Mignone	1944	26/4/1948 (primeira audição portuguesa)	flautim, flauta, requinta, fagote e piano a quatro mãos	Alberto França, Luís Boulton, Carlos Saraiva, Angelo Pestana, Maria da Graça Amado da Cunha e Fernando Lopes-Graça
<i>Sai, Aruê</i>	Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993)	1931	5/7/1949	voz e piano	Programa não disponível
<i>Vai, Azulão</i>	Mozart Camargo Guarnieri	1938	5/7/1949	voz e piano	Programa não disponível
<i>Cânticos de Obaluayê</i>	Francisco Mignone	1934	5/7/1949	voz e piano	Programa não disponível
<i>Ulalocê</i>	Heitor Villa-Lobos	1930	5/7/1949	voz e piano	Programa não disponível
<i>Xangô</i>	Heitor Villa-Lobos	1930	5/7/1949	voz e piano	Programa não disponível
<i>Remeiro do São Francisco</i>	Heitor Villa-Lobos	1941	5/7/1949	voz e piano	Programa não disponível
<i>Estrela é lua nova</i>	Heitor Villa-Lobos	1935	5/7/1949	voz e piano	Programa não disponível
<i>Cantilena n° 3 (O rei mandou me chamar)</i>	Heitor Villa-Lobos	1938	5/7/1949	voz e piano	Programa não disponível
<i>Trovas capixabas</i>	César Guerra-Peixe	1955	9/4/1957 (estreia mundial)	voz e piano	Maria Alice Vieira de Almeida e Maria Beatriz Soares
<i>Trovas alagoanas</i>	César Guerra-Peixe	1955	9/4/1957 (estreia mundial)	voz e piano	Maria Alice Vieira de Almeida e Maria Beatriz Soares
<i>Sonata n° 4</i>	Mozart Camargo Guarnieri	1956	20/2/1960	violino e piano	Programa não disponível

\* No programa da Sonata as obras constam como *Cromo n° 1 e 2*. Trata-se de um engano, pois a numeração corresponde à constante nos títulos originais dos poemas.

\*\* Segundo Teresa Cascudo (1999), também apresentada em 5 de julho de 1949.

\*\*\* Informações obtidas em: Cascudo, 1999. Na tabela elaborada pela autora não consta o piano, acrescentado neste artigo de acordo com o catálogo de obras do autor (SILVA, 2016).

**Tabela 1** – Listagem de obras brasileiras apresentadas pela Sonata

Podemos observar uma maioria de canções e a presença de formações pouco usuais, como voz, flauta, clarinete e violoncelo (*Poema da criança e sua mamã*, de Villa-Lobos) e flautim, flauta, requinta, fagote e piano a quatro mãos (*Urutau*, de Mignone). É interessante observar que muitas dessas obras foram pouco apresentadas e são hoje pouco conhecidas mesmo do público brasileiro.

A primeira composição brasileira na Sonata foi apresentada no seu 10º concerto, na Academia de Amadores de Música, a 16 de dezembro de 1944. Tratava-se da *Sonata para violino solo* (1940), primeira obra dodecafônica publicada de Cláudio Santoro, então aluno do alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreutter (TRIO, 2014). É provável que o compositor português tenha sido o responsável por essa escolha. Segundo Teresa Cascudo (1999), Santoro e Lopes-Graça se conheceram pessoalmente em Paris, em fins da década de 1930, por intermédio do compositor de origem alemã Louis Saguer, que também o apresentou ao musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo e ao pianista Arnaldo Estrela. A primeira carta de Santoro ao amigo data apenas de 1948, em sequência da participação de ambos no II Congresso de Compositores Progressistas, realizado em Praga. Nessa mesma ocasião também foram apresentadas *Visões fugitivas*, para piano, de Prokofiev, repetida “a pedido de vários subscritores da Sonata”, e canções do catalão Federico Mompou (1893-1987), do holandês Henk Badings (1907-1987) e do islandês Jón Leifs (1899-1968). A presença de línguas tão distintas do português sugere uma preferência geral do público da Sonata pelo gênero canção, levando a concluir que seu predomínio entre as obras brasileiras apresentadas não se devia necessariamente ao compartilhamento do idioma.

A canção brasileira ocupou boa parte do 22º concerto da Sonata, realizado na Academia de Amadores de Música em 2 de abril de 1946. A maioria era de cariz nacionalista e algumas de tendência impressionista. Na primeira parte, foram apresentadas, de Oscar Lorenzo Fernandez, *Essa negra Fulô* (poema de Jorge de Lima), *Canção do mar* (poema de Manuel Bandeira) e *Canção da fonte* (poema do próprio compositor) e, de Heitor Villa-Lobos, o Cromo nº2 e nº 3, sobre poemas, respectivamente, de Bernardino Lopes e Abílio Barreto, e a *Canção do carreiro*, sobre poema de Ribeiro Couto. A segunda parte iniciou-se com o *Poema da criança e sua mamã*, de Villa-Lobos, sobre texto de Epaminondas Villalba Filho (pseudônimo do próprio autor), obra onde predomina na voz a técnica do *Sprechgesang*. Fernandez é descrito, no programa, como pertencente à “falange dos modernos compositores brasileiros que, a exemplo de Villa-Lobos, procuraram criar uma música nacional baseada no riquíssimo folclore nativo”. Villa, por sua vez, é apontado como o “maior compositor brasileiro da atualidade”, autor de uma obra “de exuberante temperamento e notável fecundidade”, primeiro a descobrir e utilizar o “material folclórico na música erudita, opondo-se assim à orientação germanizante e italianizante dos compositores anteriores”<sup>7</sup>. A escolha desse repertório deve-se possivelmente às vivências e à rede de contatos da soprano e escritora Raquel Bastos (1903-1984), casada com o escritor José Osório de Oliveira (1900-1964), o qual passou boa parte da infância no Brasil e retornou diversas vezes ao país, mantendo intenso contato e contribuindo para a divulgação em Portugal da obra de escritores modernistas

---

7 Sobre a crítica brasileira e portuguesa do período à influência italiana na música, cf. Lopes, 2016.

brasileiros (SARAIVA, 1998, p. 57). Considerando a prosódia das canções de caráter nacionalista, é provável que a cantora tenha optado pela pronúncia brasileira, sendo ajudada pelo marido. Não se conjectura a interferência de Lopes-Graça nessa escolha, visto que não tinha contato pessoal, à altura, com os compositores, embora estivesse familiarizado com sua produção. O compositor português apresentou-se nesse dia como pianista, interpretando seus *Três epítáfios*, *Três bagatelas* e *Três danças*, além da *Pastoral*, da compositora francesa Germaine Tailleferre (1892-1983), e da *III Sonata*, op. 28, de Prokofiev.

O *Sexteto 1º*, de Mignone, para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa e piano, foi apresentado em 17 de março de 1947. Considerando que a correspondência entre Mignone e Lopes-Graça ainda não havia se iniciado e que não tive, até o momento, acesso ao programa original com os nomes dos intérpretes, torna-se difícil traçar a rede que teria levado à apresentação desta obra. Barrenechea (2001, p. 507) aponta a influência francesa, via Villa-Lobos, na escolha da combinação instrumental e o seu caráter “autenticamente brasileiro”, por meio do uso de “melodias de inflexão modal e figuras rítmicas sincopadas”. Em seu artigo “Música de câmara no Brasil”, publicado no tomo VI do *Boletim Latino-Americano de Música*, Arnaldo Estrela (apud BARRENECHEA, 2001, p. 507) atribui a Pixinguinha os quatro temas principais utilizados na obra.

Segundo Teresa Cascudo (1999, p. 261), os dois anos seguintes marcam o período de maior presença da música brasileira na Sonata e a intensificação da correspondência de Lopes-Graça com os compositores brasileiros. Essa época também coincidiu com a realização do II Congresso dos Compositores Progressistas (1948) – no qual estiveram presentes Lopes-Graça, Cláudio Santoro e o pianista Arnaldo Estrela, outro de seus maiores interlocutores brasileiros – cujas diretivas incentivavam a buscar uma criação baseada no diálogo com a música tradicional e uma maior comunicação com o povo. A partir dessa vivência, Santoro e, posteriormente, Guerra-Peixe desligaram-se de seu mestre Koellreutter e voltaram-se para uma orientação estética mais próxima do nacionalismo.

Em sua primeira carta ao compositor, de 6 de dezembro de 1947, Guerra-Peixe anunciava o envio de seu endereço a Curt Lange, que provavelmente lhe enviaria partituras de compositores latino-americanos, o que de fato ocorreu. Lopes-Graça recebeu, segundo Ana Cláudia de Assis (2016, p. 149), o tomo VI do *Boletim Latino-Americano de Música*, publicado em abril de 1946. O volume era integralmente dedicado à música brasileira e continha um suplemento musical com 19 partituras. Reproduzo a seguir a tabela com indicação das peças, elaborada por Ana Cláudia de Assis e Rafael Felício Silva Godoi (2016, p. 6). Dentre elas estão três obras efetivamente apresentadas no 41º concerto da Sonata, realizado em 26 de abril de 1948, na Sociedade Nacional de Belas Artes: as *Bachianas brasileiras nº 6*, para flauta e fagote, de Villa-Lobos, *Urutau*, para flautim, flauta, requinta, fagote e piano a quatro mãos (e não dois pianos, como consta na tabela), de Francisco Mignone, e a *Sonatina* para flauta e clarinete, do próprio Guerra-Peixe.

Autor	Obra	Instrumentação
Francisco Braga	Diálogo Sonoro ao luar	Saxofone contralto e bombardino
Hector Villa-Lobos	Bachianas Brasileiras n.º 6	Flauta e fagote
Fructuoso Vianna	Seresta	Flauta e fagote
César Guerra-Peixe	Sonatina 1944 <sup>1</sup>	Flauta e clarineta
Jayme Ovalle	Dois Improvisos	Três clarinetas
Radamés Gnattali	Valsa	Quarteto de cordas
Lorenzo Fernandez	Três Invenções Seresteiras	Clarineta e fagote
Lorenzo Fernandez	Duas Invenções Seresteiras	Flauta, clarineta e fagote
José Vieira Brandão	Choro	Flauta, cornê inglês, clarineta e clarone
Iberê Lemos	Ismália	Voz, três violinos e viola
Paulo Silva	Prelúdio e Fuga	Quarteto de saxofones
Claudio Santoro	Música de Câmara 1944	Flauta, flautim, clarineta, clarone, piano, violino e violoncelo
Lutz Cosme	Bombo	Flauta, clarineta, fagote, trombone, bombo, pectucção e barítono
Francisco Mignone	Urutãu	Flautim, flauta, clarineta, fagote e 2 pianos
Jose Siqueira	Pregão para 11 instrumentos	Quinteto de sopros, piano, quarteto de cordas e contrabaixo
Camargo Guarneri	Tostão de Chuva	Orquestra de câmara e voz
Brasílio Iribere	Contemplação	Orquestra de câmara e coro feminino
Arthur Pereira	Poemas da Negra	Grupo de câmara e voz
Dinora de Carvalho	On-lê-lê-lê	Coro a 4 vozes mistas a capella

**Tabela 2** – Obras constantes no suplemento do *Boletim Latino-Americano de Música*. Em destaque as apresentadas pela Sonata. Adaptação da tabela de Assis e Godoi (2016, p. 6)

As *Bachianas n.º 6* podem ser ouvidas, ao mesmo tempo, como uma referência às *Invenções a duas vozes*, de Johann Sebastian Bach, e uma evocação do gênero do choro, com a flauta tocando a sua parte e o fagote imitando um violão:



**Figura 1** – Excerto das *Bachianas n.º 6*, de Villa-Lobos. New York: Associated Music Publishers, 1946

É possível que essa obra tenha sido, anos mais tarde, uma das referências para Lopes-Graça em seu quinteto de sopros *O túmulo de Villa-Lobos* (1970), notadamente para a escrita imitativa presente nos movimentos *Baile* e *Ritual*. Mário de Andrade, no *Ensaio sobre música brasileira*, considerava esse procedimento como caracterizador de uma polifonia especificamente brasileira, baseada nas linhas de baixo do violão nas serestas e outros gêneros populares (LOPES, 2018, p. 292-293).



**Figura 2** – Excerto de *Baile* (c. 51 a 56) (LOPES-GRAÇA, 1972, p. 25)

*Urutau, o pássaro fantástico*, de Francisco Mignone, é uma peça descritiva, em um único movimento. Segundo Amy Gillick (2014), imita os sons emitidos por esse pássaro noturno nativo da região amazônica e procura ambientar o ouvinte nessa paisagem sonora. Segundo Luís da Câmara Cascudo (1954, p. 533), “seu canto melancólico e estranho, lembrando uma gargalhada de dor”, cercou a ave, também conhecida como mãe-da-lua, de “um misterioso prestígio assombrador”. Embora *Urutau* possa, pela temática, ser considerada de alinhamento estético nacionalista, não traz diretamente melodias tradicionais brasileiras nem referências rítmicas, melódicas ou harmônicas a gêneros musicais específicos. A escrita assemelha-se a alguns momentos mais tranquilos da *Sagração da primavera*, de Stravinsky. Utiliza efeitos percussivos no piano, com predomínio da região grave, e extremos agudos da requinta e do flautim. Em carta de 12 de maio de 1948, Mignone avisa a Lopes-Graça o recebimento do programa da Sonata e agradece-lhe a inclusão de *Urutau*, dizendo que gostaria de saber a impressão que causou ao amigo, bem como sua recepção pelo público. Ainda não tive acesso à correspondência do compositor brasileiro e, portanto, à resposta a essa questão. A obra não volta a ser mencionada na correspondência de Mignone a Lopes-Graça, retomada apenas dez anos mais tarde. Completa a lista das obras brasileiras desse concerto a *Sonatina*, para flauta e clarinete, de Guerra-Peixe, obra da fase dodecafônica do compositor (SILVA, 1994), escrita quando este ainda

era aluno de Koellreutter. No programa, consta que o compositor “opõe-se, no seu atonalismo schonberguiano, à estética nacionalista dos outros compositores”.



**Figura 3** – Capa do programa do 41º concerto da Sonata, 1948. Acervo Fernando Lopes-Graça – Museu da Música Portuguesa

Nesse dia também foi apresentada a *Sonata op. 25 nº I*, para viola solo, do compositor alemão Paul Hindemith (1895-1963), por Clara Félix da Costa. A pianista francesa Lélia Gousseau interpretou obras que se poderiam caracterizar, de maneira geral, como neoclássicas, quase todas de compositores franceses: *La plainte, au loin, du faune*, de Paul Dukas (1865-1935), dois prelúdios (*Chant d'extase dans un paysage triste* e *Le nombre léger*), de Olivier Messiaen (1908-1992), *Pièce, op. 49 nº 9<sup>8</sup>*, de Albert Roussel (1869-1937), e *Prélude, arioso et fughetta sur le nom de Bach*, de Arthur Honegger (1892-1955), suíço.

É também interessante notar a menção, no programa, ao uso do “piano Bechstein dos estabelecimentos Valentim de Carvalho Ltda.”, por meio da qual podemos ter uma ideia da relação de troca de empréstimo por divulgação presente nesse mundo musical.

Temos, em 5 de julho de 1949, o predomínio de canções brasileiras, todas de alinhamento estético nacionalista. Algumas se baseavam em melodias tradicionais e outras em poemas de inspiração folclórica. De Camargo Guarnieri, foram apresentadas *Sai, Aruê*, do ciclo *Quatro poemas de Macunaíma*, baseado em excertos do romance de Mário

8 O(a) autor(a) do texto do programa possivelmente se enganou, visto que o *Op. 49* de Roussel tem apenas três peças.



de Andrade (VERHAALLEN, 2001, p. 249) e *Vai, Azulão*, sobre poema de Manuel Bandeira. De Francisco Mignone, *Cânticos de Obaluayê*, sobre “melodia dos negros nagô”. As três canções estavam presentes na antologia *Musique brésilienne moderne*, organizada em 1937 por José Cândido de Andrade Muricy, possível fonte do repertório do recital (SILVA, 2016; INSTITUTO, 2018). Embora Muricy tenha se correspondido com Lopes-Graça, não encontrei na documentação pesquisada nenhuma referência a esse volume. Também estavam presentes no recital cinco canções de Villa-Lobos: *Xangô* (1930), *Estrela é lua nova* (1935), *Ulalocê* (1930), *Remeiro do São Francisco* (1941) e *Cantilena nº 3* (1938). É possível notar similaridades entre a canção *Xangô*, de Villa-Lobos, e a canção homônima das *Sete canções populares brasileiras* (1954), de Lopes-Graça, o que leva a conjecturar o seu caráter de referência, conforme assinalado em Cascudo (1999) e Lopes (2018). Diferentemente de Lopes-Graça, que utilizou uma melodia presente na coletânea *Música popular brasileira* (1947), de Oneyda Alvarenga, o compositor carioca baseou sua canção em uma melodia da coletânea *Chants populaires du Brésil* (1930), elaborada pela cantora e pesquisadora Elsie Houston-Péret, a quem a peça foi dedicada. A melodia recolhida por Houston apresenta síncopas mais recorrentes e uma métrica pensada numa quadratura quaternária e não de maneira aditiva como na apresentada por Alvarenga.

É provável que Lopes-Graça tenha se servido da descrição do culto realizada por Alvarenga, retratando um movimento repetitivo e crescente da música a partir do ritmo constante marcado pelos tambores, levando a um estado de transe. O ritmo marcado pela mão esquerda é constante, grave, pontuado por acordes abertos e notas longas na mão direita, possivelmente devido à descrição de *Xangô* como o orixá do relâmpago e do trovão. O *ostinato* grave também pode ser entendido como uma referência ao cavalo do orixá. As frases não apresentam marcação interna de compasso, apenas linhas pontilhadas para orientação dos intérpretes. O ritmo orienta-se pela prosódia. As segundas, tão características da escrita do compositor, são percebidas nessa canção mais como um efeito percussivo que harmônico. O tratamento do piano nas duas canções é bastante semelhante, sobretudo no que se refere à textura; observe-se também em Villa-Lobos a presença do *ostinato* grave e, na mão direita, de acordes abertos, construídos por sobreposição de intervalos de quartas e quintas, porém num registro grave, diferentemente da versão do compositor portuguêsês.

**Figura 4** – Início da canção *Xangô*, de Villa-Lobos (à esq.) e de Lopes-Graça (à dir.)

Apesar da relativa pluralidade estética nos programas da Sonata, o repertório do concerto de 1949, analisado retrospectivamente, aponta para uma tomada de posição coerente com a de Lopes-Graça na imprensa portuguesa diante de uma polêmica estética que ocorreria no Brasil no ano seguinte. Na *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, publicada em dezembro de 1950 em diversos jornais do país por Camargo Guarnieri, o compositor alertava os jovens músicos para o que considerava os perigos do dodecafonismo. O documento levaria a uma série de respostas e tomadas de partido não só de músicos, mas de diversos artistas e intelectuais, inclusive, numa pouco conhecida carta aberta, da pessoa mais diretamente atacada, Koellreutter, considerado o introdutor da técnica no país (KATER, 2001). Em fevereiro de 1951, Lopes-Graça fez publicar excertos da carta de Guarnieri na *Gazeta Musical*, periódico lisboeta de que era colaborador, “em vista do interesse e da actualidade do assunto debatido e do vigor polêmico com que o autor expõe a sua opinião”.

Pode-se notar a ressonância dessa publicação na entrevista realizada por Manuel Dias da Fonseca a Pierre Boulez, publicada na *Gazeta* em 1953. A reportagem era acompanhada de uma crítica de Lopes-Graça a alguns argumentos expostos pelo jovem compositor francês, numa tentativa de apontar a diferença entre as visões da equipe da revista e de Fonseca, colaborador independente. Há inclusive a seguinte nota de rodapé, de autoria de Fonseca: “As afirmações dum Guarnieri ao fazer corresponder o dodecafonismo ao abstraccionismo na pintura, e ao charlatanismo na ciência, são do mais ridículo que é possível conceber-se”. Boulez afirma a evolução para o pensamento serial como fruto de uma necessidade histórica e diz que a mediocridade dos críticos ao dodecafonismo estaria encoberta por pretextos políticos. Enfatiza o internacionalismo na história da música da Europa Ocidental, apontando o folclore como há muito tempo “degenerado”. O comentário de Lopes-Graça apresenta seis sofismas que estariam presentes nesse discurso: confusão entre técnica e linguagem; atribuição à organização serial da mesma importância histórica que a passagem da monodia para a polifonia; confusão do conceito de escolástica (*praxis*) com o de academismo (regras estabelecidas *a priori*); afirmação da ausência de tradição musical e degenerescência do folclore no oeste europeu; confusão de cosmopolitismo (utilização de uma linguagem internacional) com universalismo (alcance internacional da mensagem da obra); e, por fim, atribuição de racismo e mediocridade aos críticos do dodecafonismo.

Nesse meio-tempo, uma situação relacionada a essa polêmica atingiu diretamente Lopes-Graça, possivelmente reforçando sua posição. No artigo “Que ‘ismo’ é esse, Koellreutter?”, publicado na revista brasileira *Fundamentos* em 1953 e republicado na *Gazeta*, são mencionados plágios de trechos de seu livro *Música e músicos modernos* pelo professor alemão. O músico português publicou, em resposta, a *Carta aberta ao compositor brasileiro Guerra-Peixe*, em que expõe brevemente sua insatisfação com a apropriação indevida e descontextualizada de seus argumentos e chama a atenção para o que considera os problemas mais graves: a ignorância mútua acerca da música dos dois países e a luta por uma música “verdadeiramente brasileira”<sup>9</sup>.

No 79º concerto da Sonata, dedicado à “música de inspiração folclórica”, realizado

---

9 Para mais detalhes sobre essas polêmicas, ver: Assis (2016), Cascudo (2003, 2010) e Lopes (2018).

na Sociedade Nacional de Belas Artes a 9 de abril de 1957, foram apresentadas, em estreia mundial, as *Trovas capixabas* e as *Trovas alagoanas*, de Guerra-Peixe, ambas compostas em 1955. Em carta de 22 de abril de 1957, o autor revela seu agradecimento, permeado por uma crítica ao descaso do meio musical brasileiro.

Mòrmente<sup>10</sup> se se tem em conta que até os dias que correm ninguém, entre nós, registrou, em jornais ou revistas, o aparecimento dessas publicações, assim como ainda não foram cantadas – apesar da falta de música nova, de autor brasileiro. [...] Sua nota veio, portanto, me confortar bastante.

Também foram apresentadas as *Trois chansons hébraïques*, de Maurice Ravel (1875-1937), pela soprano Maria Alice Vieira de Almeida e pela pianista Maria Beatriz Soares – mesmas intérpretes das *Trovas* de Guerra-Peixe, *Suíte, op. 21*, do húngaro Pál Kadosa (1903-1983), *Cantos e danças de Siljustöl*, do norueguês Harald Sæverud (1897-1992), pela pianista Maria Emília Oliveira Machado, e *Dez canções populares portuguesas*, de Lopes-Graça, pelo Coro da Academia de Amadores de Música, sob a regência do compositor. É bem possível que as *Trovas* tenham sido apresentadas com a pronúncia brasileira devido à presença, em algumas quadras, de referências à linguagem coloquial popular.

A música brasileira esteve presente na Sonata até o último ano de sua existência, quando foi apresentada a *Sonata n° 4*, para piano e violino, de Camargo Guarnieri, peça de moldura modal, marcada pela presença do intervalo harmônico de quarta e com algumas referências ao samba no 3° movimento (VERHAALEN, 2001).

Em sua reflexão retrospectiva, expressa no artigo “Sonata’ e a música contemporânea em Portugal”, Lopes-Graça (1973, p. 162) destaca Heitor Villa-Lobos entre os “nomes universalmente consagrados”, Guerra-Peixe e Cláudio Santoro entre os nomes “a bem dizer ignorados em Portugal” cuja produção a Sonata contribuiu para divulgar, ao lado de Koechlin, Chostakovitch, André Jolivet, Elsa Barraine, Frank Martin, Louis Saguer, entre outros. Camargo Guarnieri é listado, ao lado de nomes como Alban Berg e Anton Webern, entre os compositores “de relevo [...] pouco ou nada conhecidos entre nós” ([notas], p. 315).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: O PAPEL DAS RELAÇÕES SOCIAIS NA CONSTRUÇÃO DE UM MUSICAR**

Permitindo-nos lançar os olhos sobre as sociedades de concerto, mundos musicais ainda pouco abordados na literatura acadêmica luso-brasileira, deparamo-nos com um sistema de grande relevância para a circulação de repertórios e o estabelecimento de redes de sociabilidade através da prática musical, sendo nelas atuantes personalidades das mais diversas origens, formações e interesses: artistas de maior e menor renome, melômanos de diversas profissões, membros da

---

10 Optei por manter a ortografia original nas citações diretas.

aristocracia, estudantes, operários etc. Além de trazer à luz esses diversos agentes e seus “musicares”, esta pesquisa nos indica a dimensão do papel das relações pessoais nas escolhas envolvidas nessa prática.

É interessante observar, nos programas da Sonata aqui analisados, a divulgação quase que exclusiva da produção de compositores vivos (à exceção de Ravel, Roussel e Dukas), o que revela um profundo compromisso com a causa da música contemporânea<sup>11</sup>. Outro ponto que distingue a Sonata das demais organizações do gênero vigentes em Portugal na primeira metade do século XX é a presença recorrente de figuras femininas atuando como intérpretes e, ainda que em menor medida, compositoras. Se analisarmos atentamente a lista das instrumentistas cuja passagem pelas outras sociedades é destacada, verificaremos o predomínio de nomes estrangeiros já internacionalmente ventilados, enquanto a Sonata foi, para as musicistas ali atuantes, um de seus principais espaços de prática e formação. Há que considerar, contudo, a ausência de compositoras brasileiras dos concertos da Sonata. Por que não foram incluídos nomes como Dinorá de Carvalho, autora de uma das obras constantes no suplemento do *Boletim*? Ou Eunice Catunda, companheira de jornada estética e ideológica de Guerra-Peixe e Santoro, cuja participação no debate nacionalismo x dodecafonismo Lopes-Graça, segundo Teresa Cascudo (1999), certamente conhecia? À parte questões contingenciais, referentes à disponibilidade de instrumentistas para determinada récita ou proficiência técnica para certas obras, o principal fator decisivo do repertório eram as redes de sociabilidade dos agentes, sobretudo a de contatos pessoais de Fernando Lopes-Graça, figura central do corpo diretivo, que se movia entre os “musicares” de curador, compositor, intérprete e crítico. Segundo Teresa Cascudo (2010, p. 103), “Lopes-Graça não teve nenhum colega compositor que, em Portugal, o acompanhasse nas suas actividades políticas. Manteve, no entanto, contacto com vários músicos não portugueses com os quais partilhou as suas preocupações, entre os quais se destacam vários compositores brasileiros”. Segundo Ana Cláudia de Assis (2016), a semelhança de pensamento com o já falecido Mário de Andrade teria tornado Lopes-Graça, aos olhos dos jovens Guerra-Peixe e Santoro, uma promissora figura tutelar. A partir da análise da presença da música brasileira nos programas, não se pode concordar totalmente com a atribuição, pelo músico português (LOPES-GRAÇA, [1952] 1973, p. 162), de ausência de *partipris* à Sonata. Mesmo as obras de orientação estilística diversa do nacionalismo são composições de juventude de adeptos dessa estética que tinham com ele relações de amizade.

A partir do caso aqui apresentado, retomo o apelo a um olhar panorâmico no estudo da produção e prática musical, no sentido de compreender o papel das relações sociais e de produção na promoção do repertório, afastando a desgastada porém onipresente ideia de um seletivo grupo de obras de arte como entidades autônomas, cuja mera existência lhes justificaria o mérito.

---

<sup>11</sup> Sobre atualização, internacionalização e divulgação da música portuguesa como valores na programação da Sonata, cf. o excelente estudo de Teresa Cascudo (2017).

## SOBRE A AUTORA

**GUILHERMINA LOPES** é doutora em música pela Unicamp (com estágio PDSE-CAPEs na Universidade Nova de Lisboa), participante do projeto temático “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia” e pesquisadora colaboradora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (CESEM/FCSH/Nova).

E-mail: lopes.guilhermina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7026-363X>

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Ana Cláudia de. Que “ismo” é esse, Koellreutter? Guerra-Peixe e Lopes-Graça entrelaçando os fios dodecafônicos (1944-1958). *Opus*, v. 22, n. 2, p. 147-171, dez. 2016.

\_\_\_\_\_; GODOI, Rafael Felício Silva. O *Boletim Latino Americano de Música VI* (1946): entre linhas, músicas e ideias. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 26., Criação Musical Criações Artísticas e a Pesquisa Acadêmica, Belo Horizonte, Universidade do Estado de Minas Gerais/Universidade Federal de Minas Gerais. *Anais...*, 2016, p.1-10. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/3935>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

BARRENECHEA, Sérgio. A música para flauta de Francisco Mignone. In: IAZZETTA, Fernando (Ed.). In: CONGRESSO DA ANPPOM, 13., Música do Século XXI: tendências, perspectivas e paradigmas. Belo Horizonte, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. *Anais...*, 2001, v. 2, p. 501-508. Disponível em: <[https://antigo.anppom.com.br/anais/anppom\\_2001\\_2.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anppom_2001_2.pdf)>. Acesso em: 27 dez. 2018.

BASTOS, Patrícia Lopes. Sociedade de Concertos de Lisboa. In: CASTELO BRANCO, Salwa (Dir.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. v. 4, p. 1229. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: Univ. of California, 1982.

\_\_\_\_\_. Sociedade Nacional de Música de Câmara. In: CASTELO BRANCO, Salwa (Dir.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. v. 4, p. 1230. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.

CAMARGO GUARNIERI, Mozart. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. *Gazeta Musical e de todas as artes*, fevereiro de 1951.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.

CASCUDO, Teresa. *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: um estudo no contexto português*. Sevilha: Editorial Doble J, 2010.

\_\_\_\_\_. Brasil como tópico, Brasil como espelho, Brasil como argumento: as relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura brasileira. *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais*, Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência, n. 66, 1999. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM66-01.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. Fernando Lopes-Graça e os compositores brasileiros: a polémica “do dodecafonismo vs. nacionalis-

- mo” entre 1939 e 1954 numa perspectiva comparativa. In: RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (Coord.). *Actas do Colóquio Portugal-Brasil: uma visão interdisciplinar do século XX*. Coimbra, 2003, p. 268-284.
- \_\_\_\_\_. Modernismo e internacionalismo como programa: o compositor Fernando Lopes-Graça e a sociedade de concertos Sonata (Lisboa, 1942-1960). *Resonancias* v. 21, n.40, p. 71-110. jan.-jun. 2017.
- CID, Miguel Sobral. Sociedade Sonata. In: CASTELO BRANCO, Salwa (Dir.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. v. 4, p. 1231-1232. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- DENIZ SILVA, Manuel. Círculo de Cultura Musical. In: CASTELO BRANCO, Salwa (Dir.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. v. 1, p. 294-296. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- FERNANDES, Cristina. Reis, Ema Romero Santos Fonseca da Câmara. In: CASTELO BRANCO, Salwa (Dir.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. v. 4, p. 1107. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: music making in an English town*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- GILLICK, Amy. *Amy Gillick, Bassoon – Virginia Tech Faculty Recital, Part 2*. Publicado em 18 dez. 2014. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Ara8o3AX\\_K8](https://www.youtube.com/watch?v=Ara8o3AX_K8)>. Acesso em: 26 dez. 2018.
- GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.
- GUERRA-PEIXE, César. *Carta a Fernando Lopes-Graça*. Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1947. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais.
- \_\_\_\_\_. São Paulo, 22 de abril de 1957. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais.
- INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. Linha do tempo – 1939. Disponível em: <<http://institutopianobrasileiro.com.br/years/index/1939>>. Acesso em: 5 jul. 2019.
- KATER, Carlos. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.
- LOPES, Guilhermina. As *claridades e sombras* da música portuguesa: teleologia e contingência na concepção de História de Fernando Lopes-Graça. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 26., Universidade do Estado de Minas Gerais/Universidade Federal de Minas Gerais. *Anais...*, 2016, p. 1-8. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4492/1275>>. Acesso em: 25 nov. 2017.
- \_\_\_\_\_. *O viajante no labirinto: a crítica ao exotismo na obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça*. 2018. 328 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2018. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/331833>>. Acesso em: 27 nov. 2018.
- LOPES-GRAÇA, Fernando. *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Seara Nova, 1941.
- \_\_\_\_\_. *Sete canções populares brasileiras*. Manuscrito Autógrafo. [1954] ©1964. 1 partitura. Voz e piano. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais.
- \_\_\_\_\_. *O túmulo de Villa-Lobos*. [Partitura]. Manuscrito autógrafo, 1972. Museu da Música Portuguesa – Cascais.
- \_\_\_\_\_. “Sonata” e a música contemporânea em Portugal. In: \_\_\_\_\_. *A música portuguesa e os seus problemas*. v. III. Lisboa: Edições Cosmos, 1973, p. 161-167.
- LORENZO FERNÁNDEZ DIGITAL. Disponível em: <<https://lorenzofernandez.org>>. Acesso em: 26 dez. 2018.
- MIGNONE, Francisco. *Carta a Fernando Lopes-Graça*. Rio de Janeiro: 12 de maio de 1948. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, Cascais.
- NELSON, José. Cantilena – Heitor Villa-Lobos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FC-suRrVKtvo>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

- SARAIVA, Arnaldo. Uma carta inédita de Cecília Meirelles sobre o suicídio do marido (Correia Dias). *Terceira margem*: Revista do Centro de Estudos Brasileiros, Porto, n. 1, 1998, p. 55-59.
- SILVA, Flávio (Org.). *Francisco Mignone*: Catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Guerra-Peixe*: um catálogo sumário. Rio de Janeiro: Funarte/MinC, 1994.
- SMALL, Christopher. *Musicking*: the meanings of performing and listening. Hanover: University Press of New England, 1998.
- SONATA. 10º *Concerto de Música Moderna*. Lisboa: 16 de dezembro de 1944. [programa]. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa verdades de Faria – Cascais.
- \_\_\_\_\_. XXII *Concerto*. Lisboa: 2 de abril de 1946. [programa]. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa verdades de Faria – Cascais.
- \_\_\_\_\_. 79º *Concerto*. Lisboa: 9 de abril de 1957. [programa]. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa verdades de Faria – Cascais.
- \_\_\_\_\_. Secção portuguesa da Sociedade Internacional de Música Contemporânea – 41º *Concerto*. Lisboa: 26 de abril de 1948. [programa]. Acervo Fernando Lopes-Graça. Museu da Música Portuguesa – Casa verdades de Faria – Cascais.
- SOUSA, António de. *A construção de uma identidade*: Tomar na vida e obra de Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Edições Cosmos, 2006.
- TRIO Santoro. [Programa do concerto realizado em 16 de setembro de 2014 no Centro Cultural São Paulo]. Disponível em: <<http://centrocultural.sp.gov.br/site/trio-santoro/>>. Acesso em: 27 dez. 2018.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri*: expressões de uma vida. Tradução Vera Sílvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário. Xangô. In: *Chansons Typiques Brésiliennes*. [Partitura] Paris: Éditions Max Eschig, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Pensar a música, mudar o mundo*: Fernando Lopes-Graça. Porto: Campo das Letras, 2006.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas brasileiras n° 6*, para flauta e fagote. [Partitura]. New York: Associated Music Publishers, 1946.

# Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990

[ *Exchanging musical ideas: the sociality of circulation in Rio de Janeiro independent music in the 1990s*

Shannon Garland<sup>1</sup>

**RESUMO** • Este artigo descreve a formação de uma escuta local que emergiu no Rio de Janeiro nos anos 1990 entre participantes da música *indie* a partir do *fazer musical*, que englobava a produção e a circulação de mídias através das quais o *indie* adquiriu sentido social. Podemos chamar de *sociabilidade da circulação* o modo pelo qual formas materiais específicas, como revistas e fitas cassete, impactam os tipos de prática social que tanto facilitam a troca de materiais musicais quanto emergem dessa troca. O artigo liga as mídias da música à interação social e, através dela, à formação de uma escuta local. Argumenta-se que o som em si participa da formação de sociabilidades e de abordagens às mídias e, portanto, tem um papel na construção do significado e do valor da música ao longo do tempo. • **PALAVRAS-CHAVE** • Escuta; sociabilidade; mídia; circulação;

*indie*. • **ABSTRACT** • This article describes the formation of a local listening in Rio de Janeiro in the 1990s through the *musicking of indie* participants. This musicking included the search for and production of media through which indie circulated and gained social sensibility. I call the *sociality of circulation* the mode by which specific material forms, like magazines and cassette tapes, impact the types of social practice which facilitate the exchange of musical materials as well as emerge from this exchange. The article links musical media to social interaction and through this, to the formation of a local listening. It argues that sound itself participates in the formation of sociality and approaches to media, and as such, plays a role in the creation of musical meaning and value over time. • **KEYWORDS** • Listening; sociality; media; circulation; indie.

Recebido em 1<sup>o</sup> de fevereiro de 2019

Aprovado em 8 de julho de 2019

GARLAND, Shannon. Trocando ideias musicais: a sociabilidade da circulação na música carioca independente nos anos 1990. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 47-63, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p47-63>

<sup>1</sup> Universidade da Califórnia (UCLA, Los Angeles, CA, Estados Unidos).



Nos últimos anos, tem crescido o interesse pelo rock independente, ou *indie*, feito no Brasil dos anos 1990<sup>2</sup>. Além de vários livros jornalísticos (ALEXANDRE, 2013; PANÇO, 2011; THOMAZ, 2016) e documentários como *Guitar days* (2019) e *Time will burn* (2016), vão saindo reedições de discos e coletâneas de bandas brasileiras da época, que faziam um rock de guitarra caseiro, gravado, como cita a banda carioca Pelvs (s. d.), “no melhor estilo *lo-fi*, em casa, num estúdio portátil Tascam de 4 canais”. Muitas das canções desses grupos são compostas em inglês e contam com muitos efeitos de distorção, que mais adiante se reconheceriam como características *noise*. Junto às bandas desenvolveu-se uma ecologia de mídias e pontos de encontro para as pessoas que faziam parte do consumo e produção do estilo (FERNANDES; FREIRE FILHO, 2006). Parto desse contexto da produção de música *indie* no Rio de Janeiro nos anos 1990 para indagar a questão de como situar uma música nova quando nos encontramos com ela na audição. Se nos concentrarmos somente nas características sonoras de uma gravação, qual será a sua localização social, geográfica, temporal? E, mais importante, através de quais metodologias podemos descobrir tais localizações? Além disso, se aceitarmos que o ato de escutar é socialmente construído, com que tipo de escuta devemos abordar a gravação, e como podemos conhecer essa forma de escutar<sup>3</sup>?

Neste artigo descrevo a formação de certo tipo de escuta local através de práticas de troca e discussão de mídias de música transnacionais. Abordo questões dessa formação a partir de uma frase enunciada pelo músico Pedro “Bonifrate” Franke ao descrever o modo pelo qual se aproximou de um amigo através da música *indie* no começo dos 2000. Pedro descreveu o ato de gravar músicas para o amigo, e dele receber o mesmo em retorno, como “troca de ideias musicais”, o que, em termos básicos, descreve a prática de permutar gravações de bandas entre amigos. No entanto, essa troca não é efetivada principalmente para criar ou solidificar os

---

2 Além da crítica especializada, no mundo acadêmico o interesse no *indie* também tem crescido. Ver: Conter (2016), Fonseca (2013), Gumes (2011), Herschmann (2011), Martini (2018), Rocha (2013).

3 Martini (2018) aborda algumas dessas questões através da “poética da escuta”, que se aproxima em certos sentidos da abordagem elaborada aqui. No entanto, não foi possível contemplar tal metodologia no presente trabalho.

laços afetivos existentes, como quando, por exemplo, alguém cria uma *mixtape* para um amigo ou parceiro romântico. Em vez disso, a troca enfatiza as qualidades sonoras<sup>4</sup> da música – as possibilidades e inovações de fazer coisas com sons, junto com descobertas de diferentes lugares e pessoas criando certos tipos de sons. Uma maneira mais simples de expressar isso seria dizer que os participantes que trocam ideias musicais se concentram no proverbial “som em si”, mas isso também não está certo. A troca de ideias musicais se concentra na qualidade sonora, mas não elide o interesse e a atração da imaginação geográfica ou do gênero musical, nem o prazer de desenvolver relações sociais próximas – relações de carinho, cuidado – através do ato de trocar. Em outras palavras, as relações sociais íntimas são desenhadas por um impulso para compartilhar sons. Além disso, parte do ímpeto de compartilhamento, no contexto discutido aqui, deriva da relativa dificuldade de encontrar e trocar certos tipos de sons. Era relativamente difícil encontrar sons *indie* no Rio de Janeiro nos anos 1990, exigindo-se a procura de mídias e, como tal, a necessidade de criar conexões com outras pessoas a fim de obtê-las.

Portanto, a circulação de mídia musical, necessária para a formação da escuta, principalmente num contexto de sociedade industrial e mediática, está entrelaçada com práticas de sociabilidade, o que podemos chamar de *sociabilidade da circulação*, que sociabilidade procura nomear o modo pelo qual formas materiais específicas, como revistas e fitas cassete, impactam os tipos de prática social que tanto facilitam a troca de materiais musicais quanto emergem dessa troca, que, para sermos claros, também é animada por valores culturais históricos. Nesse caso, “o som em si” é um valor e uma abordagem de escuta que também informa a maneira pela qual a mídia é captada e trocada e, como tal, o modo pelo qual as relações sociais se formam através da troca. O “trocar ideais musicais”, expresso por Bonifrate, enquanto descreve práticas históricas concretas, dá nome a esse valor de escuta e nos mostra como laços sociais se formaram através desse valor. Considera-se, então, “trocar ideias musicais” uma prática de fazer musical que decorreu dos vários meios de comunicação e espaços de encontro do *indie* no Rio de Janeiro no começo daquela década. Constato que as práticas de intercâmbio de mídia musical a partir dos anos 1990 formaram um afeto sonoro e uma ética de interação social que forneceram uma base local para que bandas futuras pudessem figurar em agenciamentos atuais de som, sociabilidade, mídia e espaços de reunião musical.

Começarei descrevendo as teorias de infraestrutura e da semiótica, oriundas principalmente da antropologia estadunidense, que formam a base da reflexão elaborada aqui. Em seguida, descrevo o ambiente mediático do *indie* no mundo, no Brasil e no Rio de Janeiro nos anos 1990. Enfoco, primeiramente, no nexo entre rádio, loja de discos e fitas cassete, que constituíram o centro da interação e da produção do rock independente carioca naquela década. Na segunda parte, mostro em detalhe como as práticas de troca de mídias e os valores estéticos elaborados nessa “localidade” possibilitaram os projetos musicais de duas pessoas: Pedro “Bonifrate” Franke, já citado, e Filipe “Giraknob” Silva. Os músicos tocaram juntos na banda

---

4 Como será elaborado mais adiante no texto, qualidade sonora se refere à junção do material que soa (“o som em si”) e os conceitos culturais que possibilitam a apreensão desse material.

Supercordas, liderada por Pedro, e Filipe também participou do projeto solista de Pedro, “Bonifrate”. Traço inicialmente como cada um deles desenvolveu uma relação com as mídias de música *indie* e, depois, como as relações sociais entre esses músicos e seu círculo social surgiram através da interação possibilitada pelo interesse nos sons *indie*. Para concluir, volto ao marco teórico de semiótica e mídia, perguntando como as histórias de escuta descritas aqui podem figurar ou não no novo contexto mediático da internet.

## MARCO TEÓRICO: INFRAESTRUTURAS SOCIAIS E IDEOLOGIA SEMIÓTICA

O antropólogo Brian Larkin (2008; 2013) identifica infraestruturas como as arquiteturas sobre as quais as sociedades modernas são construídas. São as matérias que possibilitam a existência de outras matérias e atividades. O conceito de infraestruturas sociais, de Julia Elyachar (2010), complementa essa visão, apontando as relações sociais como infraestruturas em si; Elyachar vê os atos de fazer e manter conexões sociais como uma base para que outras atividades possam ser realizadas. Partindo desses autores, constato que entender os mecanismos pelos quais os mundos sociais constroem-se e perpetuam-se é chave para localizar a música dentro do mundo significativo que ativa o apego estético. Tais mecanismos pelos quais os mundos social-musicais constroem-se são as atividades do fazer musical. Tomando o conceito de musicar, ou *musicking*, de Small (1998), vale lembrar que acessar, trocar e falar das mídias pelas quais a música circula faz parte daquele fazer. Então, as atividades musicais, o fazer musical, constroem as infraestruturas acima das quais se desempenhará mais atividade musical, ao mesmo tempo que orienta à afetividade e ao significado dessa música.

Por outro lado, o som musical em si, como uma matéria dentro do mundo, atua como agente estruturante desse mesmo agenciamento de mídias, espaços e interações (os fazeres musicais) que compõe um mundo musical e lhe confere estrutura. Ao me referir ao “som em si”, não pretendo invocar um som puro, que foge da mediação cultural. À diferença disso, me refiro à materialidade do som, já que o som é material (cf. CASTANHEIRA, 2006), e, dessa materialidade, a capacidade de atuar como um meio estruturante do mundo social. Argumento que a música, como matéria, afeta corpos e espaços de maneiras diferentes, de acordo com como sons particulares se tornam historicamente “agrupados” ou “empacotados” com qualidades e valores sociais (KEANE, 2005). Considero, então, o som musical como “matéria que permite o movimento de outras matérias” (LARKIN, 2013, p. 329)<sup>5</sup>, uma infraestrutura composta pelo nexos de ondas de som material e a poética e o afeto envolvidos nele. Correlativamente, podemos constatar que as infraestruturas musicais surgem das infraestruturas sociais formadas por aquilo que Ana María Ochoa Gautier (2013) chama de “sedução da arte”, o desejo de se envolver com sons e propriedades sonoras particulares para si. Segundo Ochoa, esse fascínio da arte é o princípio organizador central das redes sociais através das quais a música emerge e circula. Considera-se,

---

5 A tradução das citações é de minha responsabilidade.

portanto, a música como um elemento infraestrutural que dá suporte e ajuda a construir o mundo material, o que ao mesmo tempo não pode ser separado do afeto que o som produz. Portanto, tomo as qualidades materiais da música, que abrangem também os registros de música em zine, revista, rádio e além, como elementos primários que permitem aos indivíduos se unirem, se sentarem e se relacionarem.

## O QUE É O INDIE? MÍDIA E GÊNERO

Um dos problemas da palavra *indie* é sua definição e a invocação como, por um lado, um gênero musical e, por outro, como um modo de organizar a produção e a circulação musical. Historicamente, o termo *indie* surgiu como um diminutivo de independente, definido pela jornalista independente Kaya Oakes (2009, p. 138) como “música pós-punk independente nos anos 90 e hoje”. Essa noção do termo faz referência constante a espaços específicos de produção musical – incluindo gravadoras, empresas de distribuição de discos, estações de rádio e revistas – que evoluíram nos Estados Unidos (EUA) e no Reino Unido, começando no final dos anos 1970 com o punk e o hardcore. Defendendo o *ethos* “DIY”, ou “faça você mesmo” (“*do it yourself*”), essas entidades se opuseram conceitualmente às grandes gravadoras, distribuidoras, e mídias comerciais. Um grande desafio da produção independente nesse momento era o problema de espalhar gravações e informações sobre bandas por espaços geográficos distantes sem a ajuda das redes de distribuição das grandes gravadoras ou promoção de rádio comercial (FONAROW, 2006; HESMONDHALGH, 1997; 1999). Embora essa mídia alternativa tenha mantido a sua alteridade por circular através de lojas de discos especializadas, programas de rádio e pequenas casas de shows, a qualidade de difundir mídias físicas, principalmente as revistas e as gravações, permitiu a possibilidade de mobilidade musical<sup>6</sup>.

Essa possibilidade, e a consequente inserção no mundo comercial de música popular, fez com que revistas e jornais brasileiros falassem daquelas bandas estrangeiras, além das práticas musicais locais. Muitas pessoas atuantes na produção brasileira de época citam a revista *Bizz*, por exemplo, como uma revista que de vez em quando, como nos relatou Filipe Silva, escrevia sobre “esse tipo de som que a gente gostava”<sup>7</sup>. Outras pessoas também tinham acesso às revistas especializadas de música de fora. Rodrigo Lariú, fundador do zine e selo Midsummer Madness, pedia emprestadas as revistas inglesas *NME* e *Melody Maker* da escola de inglês do pai de

---

6 Uma história que poderia ser contada sobre o *indie* brasileiro curiosamente não figura em concepções do *indie* que encontrei. A partir do final dos anos 1970, os jovens da classe média e trabalhadora, especialmente em São Paulo, estavam ligados ao movimento punk rock através de uma distribuição de discos florescente e, como os seus homólogos do norte, produziam música independentemente das gravadoras multinacionais (DIAS, 2000, p. 83; VAZ, 1988). Em São Paulo, eles se apresentaram em clubes como Madame Satã, Napalm, Rose Bom Bom e Ácido Plástico, onde o new wave rock do norte era tocado por DJs (DIAS, 2000, p. 139-140; MORAES, 2006, p. 165-170; OLIVEIRA, 2002).

7 Todas as falas de Filipe Silva e Pedro Franke foram coletadas em entrevista conjunta realizada pela autora em 19 de agosto de 2011.

um amigo para sacar informação. Jornalista e cronista de *indie* do interior de São Paulo, Ricardo Alexandre, que chegou a assinar a coluna Indie no suplemento Zap! do jornal *O Estado de S. Paulo*, descreve o panorama de zines – revistas (*magazine*) caseiras – da época:

Em cada cidade, em cada microcena, em cada turma de amigos havia um “veículo oficial”, alguns deles tão bem-feitos, senão melhores, quanto os veículos da grande imprensa [...]. Os indies de São Paulo chegados a um pop mais etéreo tinham o *Esquizofrenia* de Gilberto Custódio Jr., os catarinenses tinham o *Futio Indispensável* [...]. Rapidamente, os melhores fanzineiros, ou simplesmente o melhor do espírito fanzineiro, acabaram achando brechas na grande imprensa para estabelecer uma espécie de canal de amplificação daquele movimento [...]. Essa teia de diversos níveis criou uma legítima cadeia de mídia alternativa [...]. E era uma cadeia que se retroalimentava, porque os jornais falavam dos zines que falavam das revistas que tinham endereços dos zines que divulgavam as bandas que... etc. (ALEXANDRE, 2013, p. 42-43).

Como sinalizado, desenvolveu-se certa ecologia de mídias e espaços para a produção, encontro e troca dessas músicas. No Rio de Janeiro dos anos 1990, a combinação de uma loja de discos em Ipanema, Spider, e alguns programas na Rádio Fluminense (Niterói), ajudou a formar certa vertente de *indie* na época. Mantendo a sua importância para o rock brasileiro dos anos 1980 (ESTRELLA, 2006), a Fluminense tinha vários programas de rock alternativo nos anos 1990, sendo um deles conduzido por Rodrigo Lariú, que tinha fundado o Midsummer Madness como zine em 1989. Midsummer Madness viraria também selo musical em 1991, quando uma fita cassete com bandas estrangeiras e brasileiras acompanhou a quarta edição do zine. A fita incluiu as bandas *shoegaze* ou *lo-fi* inglesas The Jesus & Mary Chain e Telescopes, a banda pré-punk americana sessentista Velvet Underground, a banda carioca Second Come e as paulistas Killing Chainsaw e Pin Ups (LARIÚ, 2013). O programa de rádio de Lariú se chamava *College Radio*, referência às rádios universitárias estadunidenses<sup>8</sup> e a um dos nomes desse tipo de som na época (outros eram “música alternativa” e “*indie*”). Lariú trabalhou por um tempo na Spider e, com acesso às revistas inglesas e às gravações da loja, tocava em seu programa o que tinha a seu dispor, o que incluía demos em fita cassete de bandas brasileiras que participavam do fazer desse som. A importância da Spider será retratada mais adiante; por enquanto, quero ressaltar como a formação do *indie*, inclusive a ecologia mediática, decorreu do desempenho de indivíduos como Lariú, que serviam como articuladores de práticas diversas e que ajudaram a desenhar uma cena local que foi formada pelo acesso a mídias transnacionais. Em outras palavras, o *indie* carioca foi construído transnacionalmente através do trânsito entre mídias, pessoas e espaços.

Não deve surpreender, então, que os significados do *indie* dentro do Brasil mantenham os significados associados com o independente no mundo anglo-saxão: os de ser não *mainstream*, diferente e oposicional. No Brasil, no entanto, esse caráter

---

8 À diferença do *indie* britânico, promulgado pelas revistas (FONAROW, 2006), nos Estados Unidos as rádios universitárias serviam como as mídias principais de música *indie* (KRUSE, 2003).

de exclusividade e desconhecimento virou ainda mais significativo. Régis Argüelles, baixista da banda carioca The Cigarettes, lançada pelo Midsummer Madness, descreveu o *indie* nos anos 1990 como “galhofa” – cantado em inglês e pertinente a um mundo muito reduzido, Régis concluiu que o *indie* “não combinava”<sup>9</sup> com o Brasil. Essa “não combinação” foi o que ajudou a tornar o *indie* atraente para uma gama de jovens nos anos 1990. Particularmente no Rio de Janeiro, com a saturação nacional de certa brasilidade ligada ao samba, o *indie* ofereceu um refúgio do nacionalismo e do conservadorismo da classe média *mainstream*. Assim, mais adiante, os músicos da Supercordas, Pedro Bonifrate e Filipe Giraknob, descrevem como gostavam do samba musicalmente, mas não da cena de clubes de samba na Lapa, precisamente por não apreciarem o modo de interação social desenvolvido lá. Em outras palavras, gostavam da música, mas não da sociabilidade do samba, e assim procuravam outras formas de interação social voltada à música.

## OS MEIOS DA FORMAÇÃO TRANSNACIONAL DO INDIE LOCAL

Embora o fascínio com mídias *indie* do mundo afora faça parte do desejo de interagir com esse tipo de música, ressaltemos que o motor da circulação da música foi o próprio som musical. Quer dizer, a materialidade do som fez parte dos meios que estruturaram a capacidade de socializar. Essa abordagem do som como elemento estruturante do próprio fazer musical se fez relevante na minha entrevista com Pedro e Filipe e foi chave para que eu pudesse entender a estética – a localização social – de um setor da música *indie* brasileira nos anos 2000 e 2010. A conversa mostra uma ponte de conexão entre a geração de músicos *indie* do começo e meados dos anos 1990 e a geração que surgiu no começo do século XXI, quando a paisagem tecnológica – e, portanto, a forma como as pessoas acessavam e intercambiavam música – mudava bastante. Além disso, a entrevista ilustra os valores estéticos particulares que ajudaram a formar as sensibilidades individuais de ambos os músicos e que, posteriormente, informaram os sons que eles faziam juntos como membros da Supercordas, ou, no caso de Filipe, contribuinte musical do projeto solo de Pedro Bonifrate.

Pedro descreveu o som da Supercordas como “iê-iê-iê psicodélico”. Iê-iê-iê, por suposto, refere-se à era do rock’n’roll brasileiro dos anos 1960, que imitou o rock’n’roll dos Estados Unidos com elementos de baladas românticas latino-americanas, a exemplo de Roberto Carlos (ULHÔA, 1995), bem como a expressão encontrada no projeto rock tropicalista de músicos como Caetano Veloso (DUNN, 2001). Já o “psicodélico”, na descrição, designa a incorporação de influências do rock *indie* anglo-saxão das variedades *shoegaze* e psicodélicas, como Teenage Fanclub, The Flaming Lips e Olivia Tremor Control. A conversa, cujas partes serão reproduzidas a seguir, exemplifica o modo de se relacionar socialmente através da discussão e do interesse em sons e histórias compartilhadas de engajamento com o som, valorizados pelos participantes *indie* discutidos neste artigo. O fato de Pedro e Filipe terem

---

9 Régis Argüelles em entrevista concedida à autora em 13 de fevereiro de 2012.

iniciado esse tipo de discussão quando se encontraram pela primeira vez foi possível graças à capacidade de cada um de reconhecer o outro como par, o que se explica pelas próprias histórias individuais de escuta e de envolvimento com pessoas e com mídia através das quais o som independente circulava no Rio de Janeiro e no Brasil.

Filipe cresceu muito pobre na Baixada Fluminense, região periférica do Rio de Janeiro, que ele frequentemente descreve como “o lugar mais horrível do mundo”. Abandonando a escola ainda quando criança, Filipe encontrou o punk rock e as drogas como passatempo adolescente e fuga. No entanto, a sua mãe dirigia várias organizações não governamentais (ONGs), uma das quais recebeu verba significativa do governo francês, levando a família a se mudar para o rico bairro de Copacabana. Filipe conta com frequência o choque desse movimento:

Então saí do subúrbio, o lugar mais horrível, pra o lugar mais rico assim. De um dia pro outro, é. E aí, quando cheguei lá, não me adaptei. Mas tinha uma rádio aqui no Rio que tinha uns programs de música específicos de indie rock. E eu comecei a ouvir. E conheci uns amigos que gostavam daquele tipo de música. Era Lariú que fazia<sup>10</sup>.

No seu novo bairro, Filipe teve acesso à Rádio Fluminense, com uma programação dedicada ao *indie* rock. Ele começou a ouvi-la e conheceu outros que ouviam “esse tipo de música”, particularmente Rodrigo Lariú, que lançou o primeiro disco da Supercordas pelo Midsummer Madness, além do penúltimo disco da banda, em 2012 (*A mágica deriva dos elefantes*). Assim, Filipe encontrou a expressão do subgênero *indie* do rock quando se mudou para a zona sul, onde o interesse por esse tipo de música era mais centralizado e maior do que na periferia. Filipe ressaltou a importância de espaços como lojas de discos, o acesso àquelas gravações e a mídia de rádio na mudança da sua preferência musical:

Daí eu comecei a ouvir muito esse tipo de rock. E eu era punk daquele mais clássico, do tipo bem inglês... Tem moicano e quebras as coisas [risos]. E aí comecei a ouvir Dinosaur Jr., Sonic Youth e essas coisas. Aí eu comecei a achar o máximo e fiquei mais doce [risos]. Mais amoroso. Apesar de que eu não falo inglês até hoje, eu não tenho a mínima ideia do que ninguém fala nessas letras. Nunca foi importante. Até porque eu não acho nada de interessante no que o Chico Buarque diz ou no que Caetano Veloso diz [risos].

Nessa época, em meados da década de 1990, as lojas de discos no Brasil às vezes serviam como lojas de locação de música, uma prática que se prolongara desde os anos 1980, quando lojas como Baratos Afins, em São Paulo, alugavam discos para os fregueses, que podiam fazer cópias. Até a pequena cidade litoral de Paraty, onde Pedro Bonifrate cresceu, tinha uma loja na qual alugou álbuns clássicos de rock em sua juventude. No Rio de Janeiro, na década de 1990, a Spider, com sua opção de aluguel de discos, foi fundamental para a educação musical de muitos na geração de Filipe, segundo o qual a Spider

---

10 Filipe Silva em entrevista concedida, juntamente com Pedro Franke, à autora em 19 de agosto de 2011.

[...] foi muito importante pra formar as pessoas daqui da zona sul que gostam... . E era uma loja que você podia alugar um CD. Você pegava o CD, levava pra casa, ficava dois dias, como uma locadora de vídeo, mas de música. E o dono tinha um contato muito forte com algum fornecedor americano ou inglês. E todos os grandes lançamentos a gente tinha ao mesmo tempo assim. E era fantástico assim. Tipo: saía um disco e, no dia seguinte, a gente já tinha esse disco lá e podia alugar e tal [...]. E aí eu fui conhecendo tudo essas coisas todas.

A importância da loja Spider na formação do mundo *indie* carioca da época aparece frequentemente em narrativas de músicos e ouvintes. Filipe descreveu como o custo de uma locação de CD era equivalente ao preço de uma passagem de ônibus, de tal forma que ele ia e voltava da Spider a pé, demorando uma hora cada trecho, para economizar a passagem e alugar mais CDs. “Então eu comecei a ter muitas coisas e aprender muito sobre música, principalmente sobre *indie rock*”, relatou. Outros participantes do *indie* dos anos 1990 notaram a importância de lugares semelhantes e da própria Spider na construção musical de conexões sociais entre pessoas interessadas em tipos de rock alternativo durante a década, e por facilitar a coalescência de práticas musicais locais, porque a Spider também vendeu e disponibilizou fitas demo e discos de vinil de bandas brasileiras independentes. Um comentarista on-line, Fábio relembra que a função de alugar CDs foi particularmente importante:

Eu frequentei bastante... a Spider, sobretudo na época de locação de CDs, que era uma boa maneira de escutar sons novos, gravar fitinhas e conhecer outros malucos. O *College Radio* era um programa meio que promovia o que tinha chegado na Spider, tipo, “esse novo das Breeders chegou esta semana na Spider”. Bons tempos. (LEÃO, 2013).

De forma semelhante, a banda carioca Pelvs relata no seu *site* de internet as condições midiáticas da época:

Não havia internet, nem Facebook, mas não faltavam fanzines e lojas de discos. Nossos preferidos eram o Midsummer Madness, capitaneado por Rodrigo Lariú, e a Spider, em Ipanema, que frequentávamos para ter certeza de que não éramos as únicas pessoas do Brasil que conheciam Sugarcubes. (PELVS, s. d.).

Criado em Paraty, a quatro horas de viagem de ônibus até a capital, o acesso que Pedro teve à música era mais limitado às “coisas grandes que chegavam”, como Blur, Oasis e Radiohead, bandas que se destacaram nas rádios e TVs americanas e britânicas no meio da década de 1990. Isso significa que, para Pedro, a prática de descobrir músicas alternativas estava inicialmente mais associada ao jornalismo musical que às vezes cobria tais sons em publicações de rock tradicionais (embora essas publicações também fossem importantes nas metrópoles). Pedro descreve essa prática: “Era ainda esse sistema antigo e defasado de ler alguma coisa numa revista



sobre o Mercury Rev e The Flaming Lips e falar ‘caramba, essa parada deve ser legal... A descrição do som interessava’.

Esse tipo de escrita musical tem sido importante para desenhar ligações históricas entre os sons ao longo do tempo, ajudando a situar não apenas as próprias bandas dentro de certas orientações éticas para o mundo, como também os ouvintes em certo tipo de recepção de som. Pedro lembrou-se de ler sobre a banda *indie* americana The Flaming Lips em uma dessas revistas, que descrevia “o que tinham a ver com a psicodelia dos anos 60”, de tal forma que, quando viu o disco do grupo em uma loja na zona sul do Rio de Janeiro, comprou e começou a gostar. Logo Pedro começou a baixar músicas do Napster; ele se lembra de ter lido uma peça sobre bandas galesas na revista de música *Bizz*:

Vi o SuperFurry Animals e eu li o que eles diziam sobre SuperFurry Animals, falava: “caramba, isso deve ser lindo”. E aí eu lembro que o SuperFurry Animals, por exemplo, não tinha na loja. Nenhuma loja tinha SuperFurry Animals pra vender... Então eu baixei, e era aquela baixação que na madrugada inteira, 30 segundos de música, ouvi 30 segundos de SuperFurry Animals, falei “caralho, a minha banda favorita de todos os tempos.” E até hoje é minha banda favorita de todos os tempos.

Como sinalizado nesses depoimentos, esse mundo do *indie* era muito pequeno e, relativo à outra oferta cultural, mais difícil de encontrar. Tais condições contribuíam para fazer da troca de mídias musicais uma das principais atividades de sociabilidade para os participantes. A circulação dessas mídias se propulsionou pelo prazer em fazer parte de um mundo social virado para a música independente. Outra atração, ligada a essa intensa sociabilidade voltada para a música, era o caráter de ser diferente, não muito conhecido, “galhofa” dentro do próprio contexto brasileiro, além de carregar significados semelhantes vindos das mídias de fora. Em outras palavras, essa troca de música, o ato de se encontrar na loja e trocar e falar, outorgava sentido social à música e despertava a sua afetividade; ao mesmo tempo, tais atos de encontro e troca são exatamente o que criou a música *indie* carioca da época.

## **DOS MEIOS DA MÚSICA À MÚSICA COMO MEIO**

Tem-se mostrado que uma confluência de pessoas, mídias (gravações, rádio e revistas impressas) e, sobretudo, sons participou da construção de uma disposição especial para a música, a escuta e a sociabilidade formada em torno do interesse e circulação de música *indie*. Isso permite que pessoas se encontrem, fornecendo posteriormente uma base para o desenvolvimento de suas relações sociais, que, por sua vez, constituiu a base para o desenvolvimento de práticas musicais que estendem, ampliam e transformam as relações históricas do som. No caso de Filipe e Pedro, eles foram reunidos através da rede social maior formada em torno do interesse em som alternativo no Rio de Janeiro, conhecendo-se por intermédio de um amigo em comum, Régis Argüelles, baixista da banda carioca The Cigarettes, que descreveu o *indie* como “galhofa”. No próximo trecho da entrevista, mostra-se como a rede maior

de música independente, feita pela troca de sons, e a capacidade de formar uma base para aproximação social baseada nessa troca contribuíram para a produção de novos sons e ideias musicais. Na entrevista, Pedro e Filipe fazem referência à banda inglesa dos anos 1980, Spacemen 3, além do selo americano Elephant 6, que edita bandas do estilo “lo-fi” e psicodélico, incluindo Olivia Tremor Control e Neutral Milk Hotel. Filipe começa descrevendo Régis:

Filipe: Ele é um grande fã de música, grande fã de música de verdade. E eu já conhecia ele porque ele tinha tido uma loja com um amigo meu no subúrbio daqui. Então mesmo ele sendo um menino da zona sul, que é tipo a área mais nobre, ele conhecia as pessoas no subúrbio e ele tem um sentido de humor fabuloso, assim. Ele é uma pessoa encantadora, assim. E gosta de muita música e muito rock na linha que a gente gosta, de rock psicodélico e rock alemão...

Pedro: Eu conheci ele porque ele tava com uma camisa do Spacemen 3. Aí eu fui puxar papo com ele, assim. Foi tipo isso.

F: E aí foi assim que a gente se conheceu aqui na Lapa. Numa época em que a Lapa ainda era um lugar muito de samba. E as pessoas que gostavam de rock até iam no samba por um pouco de curiosidade pela música mesmo, mas para um pouco fugir do que não tinha nada pra fazer, né? Apesar de que naquela época eu gostava realmente muito de samba e tal. Mas não gostava de estar no meio de samba porque aqui tem essa diferença assim. Cê gosta da música, mas estar no meio é muito ruim.

P: Exatamente, eu gosto do samba.

F: As pessoas são horrorosas. Eu acho o samba fabuloso.

P: Abomino a cena do samba no rio.

F: E eu estava com a camisa do Spiritualized. E aí ele [Régis] falou: “ei, esse aqui, é esse cara. Conversa com ele [Pedro] e tal.” Assim que falou isso, saiu, né?

P: Ha ha, fodeu o velho.

F: Saiu. Deixou eu e o Pedro e o Diogo, que é baixista do Supercordas também. E aí eles perguntaram pra mim assim, se eu achava que o AIR, aquela banda francesa, tinha a ver com Pink Floyd. E aí eu comecei a falar loucamente sobre isso, o que que eu achava das coisas. E a gente começou a conversar muito e aí eles perguntaram se eu gostava do pessoal do Elephant 6. E nessa época eu já estava muito interessado em música experimental e não tocava mais rock. Mas quando a gente falou nisso foi assim “ah, eu gosto, amo, acho eles foda e tal”. Era a última coisa que eu tinha ouvido de rock antes de parar de ouvir rock. Daí a gente ficou muito amigo... Aí a gente ficou falando muito sobre psicodelia e tal e, apesar de não ter mais nenhum interesse em rock, eu voltei a ter interesse em rock porque eles me deram um CD com as músicas que Pedro fazia, e eu ouvi, falei assim: “ah, isso é bem bom. Diferente”.

P: É engraçado como, na verdade, é o mesmo princípio de Régis de quando conheci o Régis.

F: Ele tava pirando em post rock.

P: Ele tava pirando. A gente começou a trocar disco de mp3. Assim, “ah, toma aí um mp3, depois me dá um de troca”, e aí a gente ficou trocando ideias musicais assim. E aí os primeiros que troquei com Régis, ele só me gravou coisa tipo *Krautrock* alemão, Popol Vox... só coisa fritação, sabe? Residents, esse tipo de coisa, e eu fiquei: “caralho!

Doido”. E eu gravei pra ele só tipo as coisas do Elephant 6... Olivia Tremor Control, não sei o quê, várias coisas do norte de Gales que ele não conhecia...

F: Olivia Tremor Control era a grande parada. Que quando a gente falava que gostava de Olivia Tremor Control foi assim, “caralho vocês gostam?”. Acho foda, acho lindo, eu acho que aquilo é a grande parada. Porque tipo, é pop...é Beatles mas é...

P: Stockhausen.

F: Mas é Stockhausen. Tipo tudo o que eu gostava na época, que era música eletroacústica e tal. Aí eu falei assim, “pô, posso tocar com vocês, mas eu não pratico guitarra de forma formal há muito tempo assim”.

P: A gente falou “ótimo. É isso mesmo que a gente quer”.

Podemos ver nesse relato como a evolução do som da Supercordas bem como o tipo de abordagem à música que Pedro iria fazer no seu projeto solo Bonifrate foram elaboradas através das relações históricas que surgiram do reconhecimento mútuo de sons musicais compartilhados. A música que Supercordas e Bonifrate vieram a produzir abrange muitos temas musicais e líricos associados ao DIY (“*do it yourself*”) e ao *indie*, particularmente o *indie* que informa a própria história pessoal de Pedro, como o principal compositor, mas também as de seus companheiros de banda: o uso de efeitos estranhos, que lembram a banda favorita de Pedro, Super Furry Animals, o zumbido difuso invocando bandas de guitarra psicodélicas ao longo do tempo, a guitarra de Filipe realizando efeitos eletroacústicos associados com o experimentalismo de Mercury Rev ou de Stockhausen. A presença dos sons historicamente associados com o rock *indie* também liga esses sons a determinadas abordagens mediáticas para os modos de produção musical através dos quais eles circulam. Em outras palavras, associa os sons a histórias particulares de um tipo de fazer musical no Rio de Janeiro.

A história desses sons pode, assim, ser ouvida nas maneiras em que os atores contemporâneos no Brasil constroem infraestruturas para a produção musical. Embora infraestruturas, segundo Larkin (2013), sejam as bases acima das quais outras estruturas operam, isso não significa que as relações entre as estruturas sejam facilmente separadas ou identificáveis. Larkin (2013, p. 329) observa, por exemplo, que, se “a eletricidade é a infraestrutura do computador, o computador é a infraestrutura de fornecimento de electricidade”, porque a transmissão elétrica é regulada por computadores. Tomo a materialidade sonora, portanto, como apenas um elemento de infraestrutura que, de forma recursiva, permite que sons circulem precisamente através do desejo dos indivíduos de se envolver com eles e com outras pessoas através da criação musical e a interação da escuta. Sons musicais, assim, serviram como infraestruturas para a construção de conexões sociais, gerando novas práticas de criação musical que estão ligadas historicamente a práticas de circulação musical, à escuta e à sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro.

Aqui quero voltar ao trabalho do antropólogo Webb Keane (2005) e o seu conceito de ideologia semiótica. Como define Keane (2005, p. 191), a ideologia semiótica determina “as presunções de fundo que as pessoas têm sobre o que os signos são e como eles funcionam no mundo”. Ideologias semióticas são necessárias para que as pessoas sejam capazes de reconhecer signos particulares como tais e esses signos

manifestam-se e tornam-se inteligíveis em conjunto com as formas materiais que eles encarnam. Isso significa que os signos se associam com outras qualidades das formas materiais em que se manifestam, de tal modo que a importância e a inteligibilidade dos signos também vêm “empacotados” ou agrupados (*bundled*) com as qualidades dos meios materiais de transmissão. No entanto, Keane (2005, p. 196) observa que “o trabalho de selecionar e estabilizar os pacotes relevantes de iconicidade e indexicalidade, a ideologia semiótica que isso envolve, é um projeto que em princípio nunca pode ser completa ou totalmente consolidado. Portanto, a ideologia semiótica é necessariamente histórica”<sup>II</sup>, porque fica empacotada com as qualidades dos materiais através dos quais é expressa. Em outras palavras, porque os signos têm que ser expressos através de material, surgem conexões históricas entre os significados e o mundo material através das quais os significados operam e a partir do qual eles são experimentados e entendidos.

Referindo-nos ao aporte de Keane, podemos constatar que, junto com os significados que vinham empacotados nos meios estrangeiros sobre a música *indie* da época, as mídias do *indie* tornaram-se significativas junto com os espaços nos quais as práticas *indie* se desempenhavam, tanto pela troca de música quanto por sua execução. A música brasileira que fez parte desse mundo, então, também contribuiu para a formação do que “eram” as bandas de fora, e não apenas o inverso. O fazer musical, então, se faz crucial na formação do significado e entendimento do que são mídias, as estrangeiras bem como as brasileiras. Podemos considerar essas mídias, então, como um dos espaços “locais” do fazer musical.

## CONCLUSÃO

Aqui a noção de qualidades musicais, como uma matéria de base a partir da qual infraestruturas do fazer musical são construídas, engloba tanto as propriedades do material sonoro musical quanto as ideologias semióticas. A invocação de determinadas atitudes e imaginários por esses sons, através de ambos os seus anexos semióticos, bem como as maneiras pelas quais eles circularam em lugares como o Rio de Janeiro, vincula modos particulares de se relacionar com a música (discutindo, trocando fitas e discos, falando de materiais em revistas, formando bandas) àqueles sons históricos e à sua presença contemporânea nas canções dessas bandas. O interesse em criar música no estilo desses mesmos sons históricos *indie*, então, torna-se um elemento na estruturação de ações para a construção de determinados espaços musicais, meios, ou o que Gudeman (2005) chama de “comunidades”, redes de relações constituídas através de interesses comuns. Essas redes, então, servem para delimitar e dar definição a ideologias semióticas, que têm surgido historicamente das ideologias semióticas anteriores que permitiram que sons particulares estruturassem redes sociais e espaços sociais, como casas de shows ou mesmo lojas de discos como a Spider. Essas redes e espaços, portanto, guiam a formação contínua, mas

---

II Para uma elaboração desses termos semióticos com referência à música, ver: Turino (1999).

historicamente fundamentada, de ideologias semióticas que permitem que novos sons sejam estética e socialmente inteligíveis, jogando peso afetivo nos participantes.

O que ainda fica em questão é como o tipo do *indie* retratado aqui se modifica no contexto mediático dominado pela internet. Por um lado, a comunicação em rede fica muito mais difusa do que em fitas cassete e revistas, colocando em xeque a questão da geração de intimidade social através do encontro presencial e a troca de mídias e informações. Por outro lado, como tem se mostrado nos estudos de ciência e tecnologia, as infraestruturas digitais são tão socialmente construídas quanto as analógicas (CALLON, 1989; MORRIS, 2015; SEAVER, 2015). Para além, como descreve Morris (2015), os algoritmos que participam da mediação cultural nos serviços digitais se retroalimentam com dados sobre os hábitos dos usuários e as conexões entre eles. Mais ainda, o encontro presencial, não somente no contexto de fãs em shows e festivais, senão também na tarefa de organizar, financiar e ensaiar *performances* ao vivo, continua jogando um papel crucial na composição de significados locais do *indie*, no espaço físico e em rede. Em outras palavras, a sociabilidade ainda é chave na circulação de música, embora a forma que ela toma, no contexto de mídias digitais, seja diferente daquela nos tempos “analógicos”.

No contexto do *indie* atual no Brasil, muitos produtores e curadores de festivais, selos, e *sites* de escrita sobre música se formaram nas redes de *indie* nos anos 1990 e no princípio dos 2000. Como notado no começo deste artigo, nos últimos anos, vêm surgindo livros e documentários sobre o *indie* no Brasil, especialmente o *indie* “esquecido” dos anos 1990, junto com reedições e compilações de bandas antigas, tributos a elas e, em alguns casos, retornos ou reformações de bandas em si. Tudo isso corresponde a uma tendência das novas bandas de renome nos festivais *indie*, como My Magical Glowing Lens, Ventre, ou Brvnks, de comporem em um estilo roqueiro bem “noventista”, inclusive cantando em inglês. E a moda do ressurgimento do “noventista” se vê também no mundo afora. Portanto, parece que as histórias de interação social e os valores estéticos, éticos, e culturais que se formaram naqueles meios antigos continuam figurando na atual composição de mundos *indie* no país. No entanto, vê-se também uma expansão não somente do tipo de sonoridade da música *indie*, mas também uma ampliação de identidade social representada nos mundos *indie*. Se o *indie* dos anos 1990 e começo do século XXI foi dominado por homens (héteros) de classe média fazendo um rock de guitarra, agora o *indie* inclui muito mais mulheres, gays, trans e negros, e essas pessoas estão trazendo sons de rap, de regiões e até funk (cf. FERREIRA, 2017; FLORO, 2018). Tudo isso enquanto um conceito de *indie* atrelado aos grandes festivais internacionais e campanhas de marketing de marcas de cerveja e tênis parece estar expandindo a figura da “pessoa *indie*” como uma opção de sujeito urbano e moderno, aquela pessoa descolada que come *burgers* no novo “Baixo Pinheiros” de São Paulo, e acha que a Vila Madalena, bairro paulistano que figurou como centro do *indie* brasileiro no começo do século, já é careta. Fica para ser respondida ainda como a conjunção de todos esses fatores afetará a composição de modos de escutar locais, e da sociabilidade da circulação, do *indie* brasileiro daqui para a frente.

## SOBRE A AUTORA

**SHANNON GARLAND** é pós-doutoranda em Etnomusicologia na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA). Pesquisa questões de valor, materialidade e economia na música independente no Brasil e Cone Sul.

E-mail: shannon.garland@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0617-8240>

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDRE, R. *Ceguei bem a tempo de ver o palco desabar*: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008). Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- CALLON, M. Society in the making: the study of technology as a tool for sociological analysis. In: BIJKER, Wiebe E.; HUGHES, Thomas Parke (Ed.). *The social construction of technological systems*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1989, p. 83-103.
- CASTANHEIRA, J. C. S. A presença do som: proposta para a investigação material da experiência sonora no cinema. *Contemporânea*, v. 4, n. 1, 2006, p. 89-103.
- CONTER, M. B. *Lo-fi*: música pop em baixa definição. Curitiba: Appris, 2016.
- DIAS, M. T. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DUNN, C. *Brutality garden*: tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- ELYACHAR, J. Phatic labor, infrastructure, and the question of empowerment in Cairo. *American Ethnologist*, v. 37, n. 3, 1 ago. 2010, p. 452-464.
- ESTRELLA, M. *Rádio Fluminense FM*: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2006.
- FERNANDES, Fernanda Marques; FREIRE FILHO, João. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI, Jeder (Org.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006.
- FERREIRA, M. Canto feminino do Brasil se amplifica na era da diversidade pop – Parte III. 5 de agosto de 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/canto-feminino-do-brasil-se-amplifica-na-era-da-diversidade-pop-parte-iii.html>>. Acesso em: 1 fev. 2019.
- FLORO, P. Cobertura no ar Coquetel Molotov 2018: diversidade e resistência marcam os 15 anos do festival. *O Grito!*, 19 nov. 2018. Disponível em: <<http://revistaogrito.com/cobertura-no-ar-coquetel-molotov-2018-diversidade-e-resistencia-marcam-os-15-anos-do-festival/>>. Acesso em: 1 fev. 2019
- FONAROW, W. *Empire of dirt*: the aesthetics and rituals of British indie music. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2006.

- FONSECA, R. S. N. *A cena musical indie em Belo Horizonte: novos padrões de carreira no interior de uma cena local*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- GUDEMAN, S. Community and economy: economy's base. In: CARRIER, J. G. (Ed.). *A handbook of economic anthropology*. [s.l.] Edward Elgar Publishing, 2005, p. 94-108.
- GUMES, N. V. C. *A música faz o seu gênero: uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- HERSCHMANN, M. M. (ED.). *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. [s.l.] Estação das Letras, 2011.
- HESMONDHALGH, D. Post-punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of rough trade. *Popular Music*, v. 16, n. 3, 1997, p. 255-274.
- \_\_\_\_\_. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, v. 13, n. 1, 1999, p. 34-61.
- KEANE, W. Signs are not the garb of meaning: on the social analysis of material things. In: MILLER, D. (Ed.). *Materiality*. Durham, N.C: Duke University Press Books, 2005, p. 182-205.
- KRUSE, H. *Site and sound: understanding independent music scenes*. New York: P. Lang, 2003.
- LEÃO, T. Lojas com personalidade. Na Cova do Leão. 28 fev. 2013. Disponível em: <<http://nacovadoleao.blogspot.com/2013/02/lojas-com-personalidade.html>>. Acesso em: 1 fev. 2019.
- LARIÚ, Rodrigo. Entrevista: Rodrigo Lariú. Por: Carlos Eduardo Lima. *Monkeybuzz*, 10 set. 2013. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/artigos/6842/entrevista-rodrigo-lariu/>>. Acesso em: 30 jul. 2017.
- LARKIN, B. *Signal and noise: media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*. Durham: Duke University Press Books, 2008.
- \_\_\_\_\_. The politics and poetics of infrastructure. *Annual Review of Anthropology*, v. 42, n. 1, 2013, p. 327-343.
- MARTINI, F. G. *Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevideu*. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2018.
- MORAES, M. L. de. *Madame Satã: o templo do underground dos anos 80*. Brasil: Lira Editora, 2006.
- MORRIS, J. W. Curation by code: infomediaries and the data mining of taste. *European Journal of Cultural Studies*, v. 18, n. 4-5, ago. 2015, p. 446-463.
- OAKES, K. *Slanted and enchanted: the evolution of indie culture*. 1 Original edition ed. New York: Holt Paperbacks, 2009.
- OCHOA, A. M. G. Disencounters between music's allure and the expediency of culture in colombia. *Latin American Research Review*, v. 48, n. special issue, 2013, p. 12-146.
- OLIVEIRA, L. F. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2002.
- PANÇO, L. *Esporro*. Natal: Jovens Escribas, 2011.
- PELVS. BIO. Disponível em: <<https://pelvs.wordpress.com/bio/>>. Acesso em: maio 2019.
- ROCHA, A. T. S. Construindo desejos e diferenças: uma etnografia da cena indie rock paulistana. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.
- SEAVER, N. The nice thing about context is that everyone has it. *Media, Culture & Society*, v. 37, n. 7, 1 out. 2015, p. 1101-1109.

- SMALL, C. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.
- THOMAZ, G. *Magnéticos 90: a geração do rock brasileiro lançada em fita cassete*. São Bernardo do Campo (SP): Ideal, 2016.
- TURINO, T. Signs of imagination, identity, and experience: a peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, v. 43, n. 2, 1999, p. 221-255.
- ULHÔA, M. C. Tupi or not tupi MPB: popular music and identity in Brazil. In: HESS, D. J.; DAMATTA, R. A. (Ed.). *The Brazilian puzzle: culture on the borderlands of the western world*. New York: Columbia University Press, 1995, p. 159-179.
- VAZ, G. N. *História da música independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.



# Benditos da Ladeira do Horto: uma breve etnografia do silêncio

*[Benditos of Ladeira do Horto: a brief ethnography of silence]*

**Ewelter Rocha<sup>1</sup>**

**RESUMO** • Fruto de quinze anos de imersão no sertão do Cariri, apresentamos neste artigo um estudo sobre os antigos cânticos de penitência entoados em Juazeiro do Norte (CE). Delimitamos o nosso espaço geográfico à Ladeira do Horto, região que para muitos devotos, sobretudo para os mais velhos, carrega a presunção de ser um local sagrado, escolhido para a manifestação da Providência. Investigamos as relações sutis que os devotos idosos moradores da “Ladeira” estabelecem com esse repertório musical, verdadeiro estandarte de sua confissão religiosa, mas que por razões bastante delicadas deixou de ser entoado publicamente, mesmo por quem mais o cultua. • **PALAVRAS-CHAVE** • Benditos; música de penitência; incelença; Juazeiro

do Norte • **ABSTRACT** • As a result of fifteen years of immersion in the “Sertão of Cariri”, we present in this article a study on the ancient songs of penitence chanted in Juazeiro do Norte (CE). We delimit our geographic space to Ladeira do Horto, a region that for many devotees, especially for the elders, carries the presumption of being a sacred place, chosen for the manifestation of Providence. We investigate the particular relations that the elderly devotees of the “Ladeira” establish with this musical repertoire, an important element of their religious confession, but for very subtle reasons ceased to be sung, even by those who worship him the most. • **KEYWORDS** • Laments; music of penance; incelença; Juazeiro do Norte.

*Recebido em 1<sup>o</sup> de fevereiro de 2019*

*Aprovado em 8 de julho de 2019*

ROCHA, Ewelter. Benditos da Ladeira do Horto: uma breve etnografia do silêncio. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 64-82, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p64-82>

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Ceará (UECE, Fortaleza, CE, Brasil).

## BREVE INVENTÁRIO SOBRE O CANTO POPULAR RELIGIOSO NO NORDESTE

As primeiras informações de que se dispõe sobre a presença de cânticos populares de caráter penitencial resumem-se a rápidas inserções constantes na literatura que abordou o catolicismo popular do Nordeste na primeira metade do século XX. Insuficientes para fornecer detalhes que permitam uma reflexão aprofundada sobre aspectos musicológicos, mas relevantes para atestarem a utilização da música como importante instrumento devocional, essas fontes literárias constituem a única via para se ter acesso aos usos, ao caráter e a alguns textos dos primeiros cânticos populares vinculados ao catolicismo que se estabeleceu no sertão do Nordeste.

Um dos primeiros temas da religiosidade popular nordestina, que inspirou significativa produção literária, foi certamente a questão envolvendo o povoado de Belo Monte no estado da Bahia, a Guerra de Canudos. Nos escritos relativos à curta existência desse arraial, começando em 1893 com a chegada do beato Antônio Vicente Mendes Maciel – Antônio Conselheiro – e terminando com a sua completa destruição quatro anos depois, encontram-se várias ocorrências que sugerem o cultivo do canto religioso na devoção ali praticada. A despeito das severas revisões críticas a que foram submetidas as ideias de Euclides da Cunha em relação à postura religiosa e política de Antônio Conselheiro alvitadas em *Os sertões*, a sensibilidade do autor em relação à importância do repertório musical rendeu algumas informações importantes sobre o uso de cânticos nas atividades religiosas lideradas pelo beato<sup>2</sup>. “As rezas em geral prolongavam-se. Percorridas as escalas das ladainhas, todas as contas dos rosários, rimados todos os benditos, restava a cerimônia final do culto, remate obrigatório daquelas. Era o Beija das imagens” (CUNHA, 2000, p. 136).

Em um estudo etnomusicológico sobre a música de Canudos, Eurides Santos (1998) ressalta que as menções ao canto religioso em *Os sertões* permitem supor a intenção de o escritor suscitar no texto um paralelo entre o uso da música religiosa e as tensões vivenciadas pela comunidade de Canudos, como se recorresse a “fases” do canto para

---

2 Sobre uma possível estada de Antônio Conselheiro em Juazeiro do Norte, Manuel Diniz (2011, p. 211) declara que “nunca nos lembramos de conversar com o Patriarca [Padre Cícero], mas temos razões para afirmar que ele jamais esteve aqui, pois, antes de 1875, ele já era beato nos sertões baianos”.

traçar um gráfico da trajetória do movimento. Valendo-se de relatos de sobreviventes e de escritos de jornalistas da época em que visitaram o local, a autora realiza um inventário que denota a expressiva utilização de cânticos religiosos, dois dos quais bastante caros à religiosidade popular de Juazeiro do Norte: o “Ofício da Imaculada Conceição” e a “Ladainha de Nossa Senhora”. Transcrevemos um depoimento do jornalista Manuel Benício, testemunha ocular da Guerra de Canudos, sobre a frequência do canto de benditos nesse arraial: “À noite naqueles sertões despovoados e solitários, quantas vezes, as vozes dos devotos não se ergueram, cantando benditos e entoando orações à Mãe de Jesus?” (1899 apud SANTOS, 1998, p. 39).

As primeiras referências sobre a presença de cânticos religiosos populares em Juazeiro do Norte advêm de esporádicas menções na literatura do começo do século XX que abordou a conjuntura do “milagre de Juazeiro” e as questões religiosas envolvendo o apostolado do Padre Cícero Romão Batista. Seguindo a voga positivista da época, que compreende os fenômenos religiosos populares como desvios, distorções, aberrações de um modelo genuíno de religião, as esparsas referências à música religiosa carregam geralmente o mesmo ímpeto etnocêntrico. Enfatizando apenas a dimensão exótica dos cânticos, os autores recorriam a acepções pejorativas para render aos sons entoados alcunhas que ressaltassem um caráter supostamente bizarro, sendo comum associá-los a gemidos, uivos e murmúrios, frutos da expressão lúgubre de uma crença alienada e supersticiosa de romeiros, beatos e penitentes, como ilustra o depoimento de Lourenço Filho (s. d., p. 27): “Da sombra da mata, chega-nos, de espaço, um marulhar de vozes indistintas, ou a plangência de um canto lúgubre, que o vento entrecorta em dolorosos soluços. É um grupo de romeiros em oração”<sup>3</sup>.

As menções literárias mais frequentes restringem-se a ressaltar o caráter lamentoso dos cânticos, geralmente associados às cerimônias de autoflagelação praticadas por ordens de penitentes. Na ausência de gravações sonoras e mesmo de transcrições musicais consignadas nos textos, os indícios da sonoridade desses cânticos limitam-se a expressões subjetivas mobilizadas para ressaltar uma expressão lúgubre. A Ladeira do Horto, principal fonte etnográfica para nossa pesquisa, é mencionada no clássico *Mistérios do Juazeiro* (DINIZ, 2011), quando o autor recorre ao testemunho do padre Cícero Torres para ressaltar a existência de ordens de penitentes em Juazeiro do Norte, as quais se ouviam cantar nas madrugadas já no princípio da formação da cidade.

Os penitentes, durante o começo da cidade do Juazeiro, cantavam o rosário das almas do purgatório, à meia-noite no cemitério (hoje fechado e à Rua Nova ou Avenida Dr. Floro). Depois tal grupo tornou-se tão numeroso, que, algumas noites, iam mais de 600 deles, cantar e se disciplinar [flagelar] aos pés das cruzes e de cruzeiros localizados nas encostas da Serra do Horto. (DINIZ, 2011, p. 147)<sup>4</sup>.

3 Consultamos a segunda edição dessa obra, na qual não consta menção à data de publicação. A primeira edição data de 1926.

4 O exemplar consultado refere-se à segunda edição (2011) publicada na Coleção Centenário, cópia integral da edição original de 1935.

Além das cerimônias de autoflagelação, as menções literárias relativas a antigos velórios realizados em Juazeiro do Norte constituem outra fonte relevante sobre a presença de benditos de penitência nos ofícios devocionais do sertão nordestino. Transcrevemos um depoimento que Otacílio Anselmo prestou ao pesquisador Abelardo Montenegro no período da presença de seu destacamento militar em Juazeiro do Norte, após a revolução de 1930. Nesse relato, ele narra uma ocasião em que presenciou um desses velórios, durante o qual dezenas de romeiros cantavam o morto madrugada adentro.

Após a revolução de 30, fiquei com um destacamento do 23 BC em Juazeiro. Várias noites fui despertado com o canto melancólico dos benditos fúnebres, vindo dos chamados ariscos (arrebaldes). Certa noite, reuni alguns soldados, me dirigi para os lados do Horto, de onde vinham os aterradores cânticos. Numa habitação miserável, quase uma centena de romeiros se acotovelavam em torno de um defunto, à luz de compridas velas. Antes de entrar na casinha contemplei a cena. Um velho puxava o bendito. Era o centurião. Os demais respondiam em coro, alguns em convulsivo pranto. Por vezes, pedi que cantassem em voz baixa, ameaçando-os mesmo de prisão. A cantilena continuou, porém, até o amanhecer. (apud MONTENEGRO, 1973, p. 63).

## A COLINA DO HORTO

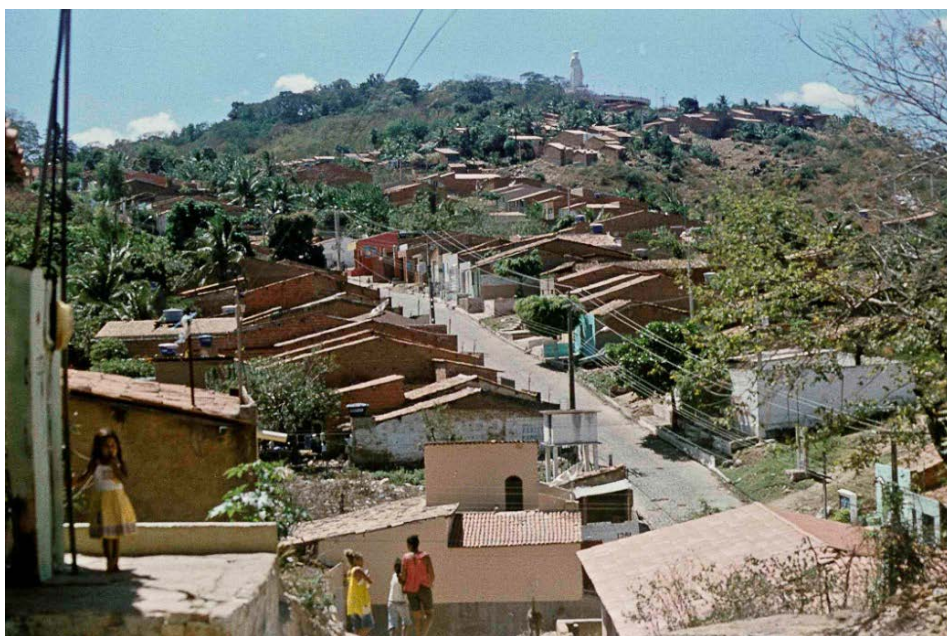
A Rua Bom Jesus do Horto, região vulgarmente conhecida por Ladeira do Horto, é o contexto geográfico etnografado neste artigo. A Ladeira concentra, mais do que em qualquer outro lugar de Juazeiro do Norte, práticas devocionais voltadas para o culto da penitência enquanto instrumento de salvação. A despeito das “modernidades” que lhe sobrevieram desde o ano de 2000, quando a visitamos pela primeira vez, para muitos dos moradores, sobretudo para os mais velhos, a Ladeira do Horto preserva ainda a presunção de solo sagrado, terreno escolhido pela Providência. Se para os peregrinos subir o Horto cantando benditos<sup>5</sup> e rezando rosários constitui um preceito religioso, para os seus habitantes, morar aos pés da estátua do santo de Juazeiro é uma bênção perene de valor inestimável.

Além do forte pendor penitencial que alimenta as práticas religiosas de grande parte de seus moradores, existe uma série de alegorias que fomentam um imaginário relativo aos atributos sobrenaturais da Ladeira, como as associações entre a Serra do Horto e o Monte Calvário, e as comparações entre o Riacho Salgadinho que por lá passa e o Rio Jordão. O terreno íngreme e sinuoso, os monumentos que demarcam as estações da Via-Sacra e a gigantesca estátua do Padre Cícero no alto do monte transfiguram a Ladeira do Horto em um caminho místico e consagrado,

---

5 Usaremos o termo “bendito” para, genericamente, remetermos aos cânticos religiosos do catolicismo popular de Juazeiro do Norte (CE). “Benditos de penitência” é a expressão particular que usaremos para delimitar os cânticos considerados “mais poderosos”, ou seja, que possuem forte teor penitencial, os quais são entoados em sentinelas (velórios), enterros e ritos de flagelação.

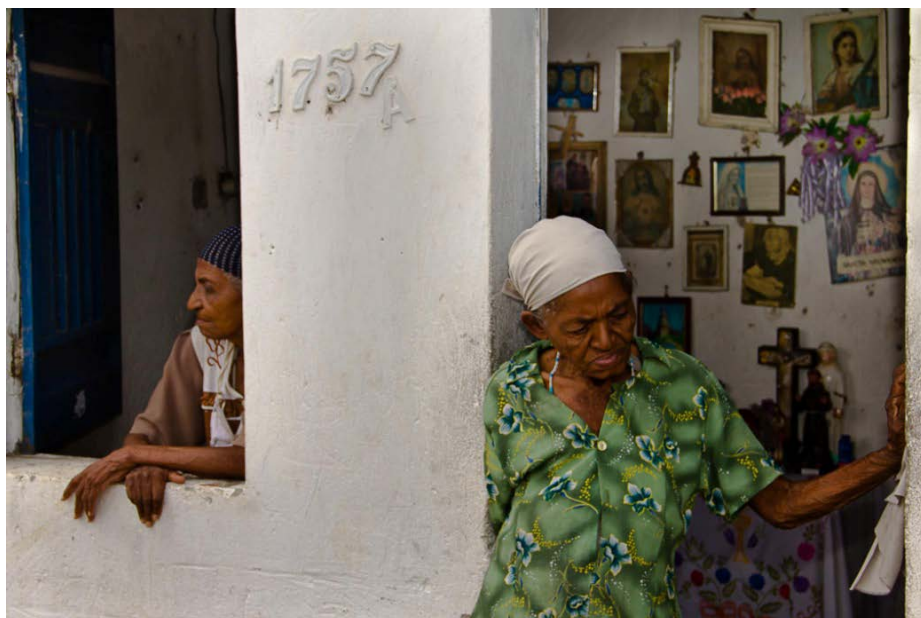
ponto focal das peregrinações. Todavia, mais do que dedicar-se aos cenários e aos simbolismos sobremaneira ativados durante o tumulto das romarias, este estudo interessou-se principalmente pela Ladeira em sua condição ordinária; entrar nas casas, conversar com os moradores, ouvir histórias e benditos, reparar na arrumação e na contemplação dos altares domésticos, nas crianças e nas beatas. Na intenção de introduzir nossa etnografia e de favorecer a compreensão das sutilezas afetivas e visuais com que trabalhamos, apresentamos a seguir algumas imagens que visam evocar um pouco da paisagem religiosa desse lugar. Surpreendida no seu encanto cotidiano, retratamos a simplicidade de suas casas e pessoas proferindo silenciosamente, na intimidade de seus gestos e altares, um pensamento sobre fé e resignação, matéria sutil que constitui o objeto central deste estudo.



**Figura 1** – Ladeira do Horto. Fotografia do Autor



**Figura 2** – Sala do Coração de Jesus. Fotografia do Autor



**Figura 3** – Moradores da Ladeira do Horto. Fotografia do Autor

As casas da Ladeira do Horto, em sua maioria, possuem uma estrutura arquitetônica semelhante. Em virtude do terreno íngreme, o acesso à porta de entrada é geralmente realizado por intermédio de largos batentes de cimento. O primeiro cômodo ocupa toda a largura da casa e dele projeta-se um estreito corredor com saídas laterais para os quartos, estendendo-se até a cozinha. Independentemente de quão modesta seja a moradia, é incontestável o esmero dedicado à ornamentação da sala que abriga a imagem do Coração de Jesus, condição que singulariza esse espaço em relação aos outros lugares da casa. Para separá-lo dos outros cômodos, recorre-se, geralmente, ao uso de uma cortina branca, posicionada na extremidade do corredor. Ornando a mesinha encostada à parede, uma toalha branca bordada com motivos religiosos. Sobre esse móvel, uma vela acesa. Numa parede, dezenas de imagens de santos entremeadas de flores; noutra, diversas fotografias contam sobre a família; tudo organizado na intenção de demarcar o lugar, elaborando um vigoroso painel visual que se destaca no interior da habitação.

Durante as nossas visitas às casas da Ladeira do Horto, éramos acolhidos com hospitalidade pelos moradores. Gentilmente convidados a adentrar as casas, éramos frequentemente indagados sobre a nossa pesquisa e, em seguida, passávamos a conversar sobre a tradição devocional do lugar. No início dos encontros, predominavam comentários sobre os altares domésticos, primeiro e principal cômodo das casas: as principais imagens, como organizar os objetos, cuidados e comportamento dentro da sala, promessas e milagres, tudo era comentado. Um fato recorrente nessas conversas era o orgulho com que os moradores narravam o episódio da chegada da imagem do Coração de Jesus à habitação, uma espécie de batismo da moradia, uma dádiva digna de gratidão eterna. Dona Francisca, emocionada, lembrou a chegada da imagem, cuja história se confundia com a de seu pai, falecido há bem pouco tempo.

Quando meu pai fez essa casa, ele comprou essa imagem do Coração de Jesus e levou pro meu padrim [Padre Cícero] benzer. Depois que a sala estava preparada ele chamou uma beata que ele conhecia pra fazer a entronização. Depois veio morar aqui com a minha mãe. Ele tá ali no retrato [aponta para um retrato pintado dependurado na parede<sup>6</sup>]. Ele morreu nesta sala, de frente pro seu Coração de Jesus. Fizemos sentinela. Cantamos a noite toda.

Além da bênção comum que autoriza a veneração de imagens e objetos religiosos, o quadro do Coração de Jesus que irá presidir o altar doméstico deve ser submetido a um rito de entronização. Assim, depois de comprada, a imagem é levada a um padre ou, mais frequentemente, depositada por alguns instantes sobre o túmulo do Padre Cícero para tornar-se benta; posteriormente, os donos da casa convidam uma beata ou uma rezadeira para que coordene a cerimônia de entronização. Esse procedimento

---

6 Nas entrevistas em que os pais do depoente eram falecidos, era comum haver na Sala do Coração de Jesus um retrato pintado deles dependurado na parede lateral, ao qual os moradores se referiam com muito orgulho e reverência.

é realizado no interior do espaço onde será fixada a imagem e visa constituir entre a família e a imagem do Sagrado Coração de Jesus<sup>7</sup> um vínculo devocional vitalício, cujos efeitos sacramentais são infligidos também ao cômodo que acolheu o quadro, a partir de então chamado Sala do Coração de Jesus. Dona Marina explicou em detalhes esses dois procedimentos:

A gente compra o quadro do Coração de Jesus e leva para benzer. Porque antes era só um pedaço de pau ou de gesso, depois da bênção ele fica diferente, já obra milagre. Quando eu levo imagem pra benzer, eu prefiro colocar a imagem nos pés do meu padrinho, lá eu sei que fica benzida<sup>8</sup>! Os padres de hoje não dizem mais as palavras, nem batina eles usam. Depois, a gente escolhe uma data pra entronizar, aí chama uma beata para fazer a entronização. Aí nos outros anos, no mesmo dia, tem de fazer uma renovação, não pode esquecer, é pro resto da vida.

Uma vez realizada a entronização da imagem do Coração de Jesus, nos anos subsequentes realizar-se-á, no mesmo dia, a cerimônia de renovação da entronização, ou simplesmente *Renovação*, como é chamada em Juazeiro do Norte. É comum realizar a renovação em uma data significativa para a família, optando-se, na maioria das vezes, pelo dia do casamento dos donos da casa. Como nos advertiu Dona Tecla, no dia da cerimônia toda a sala deve estar “renovada”; as cortinas e as toalhas, lavadas, as imagens dos santos e os retratos, bem lustrados, e, se possível, as paredes, pintadas. As flores do altar também devem ser trocadas, para o que são mobilizados procedimentos especiais. Contagiadas pelo poder sagrado da imagem que adornam, quando substituídas, não podem ser descartadas simplesmente, mas devem ser queimadas, e suas cinzas recolhidas viram um bálsamo milagroso que trata males do corpo e da alma. Mestre Aldenir, mestre de reisado da cidade do Crato, que foi morador da Ladeira do Horto, explica o seu processo de troca de flores:

A gente retira aquelas flores com cuidado, bota num lençol branco pra não se perder nenhuma, faz uma fogueirinha e queima elas. Pega as cinzas e guarda pra curar cabeça,

---

7 O reconhecimento oficial da devoção ao Sagrado Coração de Jesus data do final do século XVII, depois das revelações recebidas por Santa Margarida Maria Alacoque em Paray-le-Monial, na França, entre os anos de 1673 e 1675. Apesar de esse prodígio haver imprimido o impulso decisivo para legitimar oficialmente o seu culto litúrgico nos templos católicos, vários conventos da Europa medieval a praticavam em forma de culto privado. Segundo a tradição católica, ocorreram várias revelações anteriores àquela concedida a Santa Margarida, como as que teriam recebido, ainda no século XIII, Santa Matilde e Santa Gertrudes, esta última considerada a teóloga do Sagrado Coração na Idade Média (MELO, 1998). Por intermédio da encíclica *Annum Sacrum*, de 25 de maio de 1899, o Papa Leão XIII promulgou a consagração do gênero humano ao Sagrado Coração de Jesus.

8 Apesar de ser desaconselhado pela Igreja, o procedimento de benzer objetos por meio do contato com “reliquias” do Padre Cícero recebe a preferência da maioria dos devotos.



garganta, um monte de doenças. Tem gente que fica curado mesmo. Hoje ninguém acredita mais, mas antes era como um milagre<sup>9</sup>.

Assim como todos os ofícios religiosos da tradição popular de Juazeiro do Norte, o rito de Renovação é predominantemente constituído por benditos, sendo cantados em formato responsorial e estendendo-se por várias horas. O texto referente ao rito oficial de entronização, o mesmo utilizado nas renovações realizadas em Juazeiro do Norte, consta em folhetos similares aos usados para impressão de cordéis, produzidos na própria cidade. Apesar de oficialmente ser prescrita a participação de um sacerdote católico, na Ladeira do Horto essas cerimônias são presididas por moradores leigos, conhecidos por tiradores ou tiradeiras de renovação, os quais acrescentam ao texto fixo do rito católico evocações e cânticos próprios da região.

### PEQUENA ETNOGRAFIA DO SILÊNCIO

Se não havia, em relação à Sala do Coração de Jesus, impedimentos que levassem os moradores da Ladeira do Horto a se furtar a falar sobre o conteúdo iconográfico e alegorias contidos nos altares, em relação aos antigos benditos a situação resultou bastante diferente. Este tópico finaliza o estudo sobre os benditos de penitência procurando, na medida do possível, trazer para dentro de nossa interpretação a *voz* dos devotos ou, mais propriamente, os seus *silêncios*, que ao engolfarem a fala ou o canto deixam irromper um arroubo impávido e incontrolável e, num complexo e misterioso jogo de subterfúgios, espargem-se para o corpo, entre contorções e esquivas.

Os percalços de nossa etnografia são, em certa medida, consequência direta de nosso objeto de estudo, constituindo-se por isso substância fundamental para nossa reflexão. Corroborando o entendimento de Vagner Silva (2006), esperamos que a narrativa detalhada, por vezes até poética, dessas dificuldades ajude a reduzir a distância compulsória que a escrita inflige entre o que é vivido em campo e o que é narrado no texto. Não obstante o grau de subjetividade que essa modalidade de escritura imprime ao relato etnográfico, ela constitui uma alternativa que julgamos pertinente para “traduzir” os silêncios da fala, operação que não se resolve em considerações sobre ausências da voz nativa, mas que consiste, antes, em uma pura e genuína experiência da recusa de cantar. Os percalços de nossa etnografia musical são uma circunstância do pensamento religioso que estamos estudando, uma manifestação real de uma visão de mundo perfeitamente coerente em relação ao silêncio que a dissimula, e que, por intermédio dele, e só desse modo, se desvela.

Somente depois de havermos sido instigados pela constante recusa de beatas e devotos idosos de cantarem os velhos benditos é que começamos a reavaliar

---

9 Essa forma é uma das várias que anotamos. Há quem conserve as flores em depósitos para utilização posterior, usando-as para fazer chá. Vimos também quem as mastigue diretamente, logo depois de removidas da imagem. Outras pessoas depositam as flores aos pés de uma planta do jardim. Esses procedimentos são adotados, sobretudo, pelos moradores da Ladeira do Horto, não havendo nos bairros mais centrais de Juazeiro do Norte o mesmo rigor.

gravações de antigas entrevistas, fotografias e filmagens, que antes pouco tinham a nos informar e que agora, consideradas sob outro registro analítico, ressurgiam dotadas de novo ânimo etnográfico. Portanto, os desafios de nossa etnografia musical se mostraram mais nítidos quando percebemos a recorrente resistência em entoar os benditos considerados mais piedosos. Frente a essa situação, passamos a priorizar na nossa etnografia a observação das *performances* do silêncio, ou seja, das escusas verbais, fisionômicas e gestuais mobilizadas para justificar o não cantar. Importante ressaltar que essa resistência não se aplicava às orações faladas, fato que demonstra os rigores demandados para o canto dos benditos penitenciais, apesar de essas duas formas devocionais serem compreendidas como rezas:

Oração falada e bendito são qualidades de reza. Não existe entre eles uma diferença de natureza, mas de grau, semelhante àquela percebida entre a imagem de dois santos, em que a primazia e o poder são devidos principalmente à capacidade de impregnar sofrimento nos espaços onde são postos e nos atos de contemplação dos quais se fazem objetos. (ROCHA, 2010, p. 7).

Cumpramos ressaltar que a recusa de cantar os benditos de penitência, que inicialmente se restringia aos devotos mais jovens, sobretudo aqueles engajados em movimentos pastorais da Igreja Católica, foi assimilada pelos poucos devotos idosos que conhecem esse repertório. Diferentemente dos primeiros, em que a recusa era justificada com argumentos que creditavam ao canto dos benditos uma consequência funesta, considerando-os como agourentos e macabros, os devotos mais idosos têm para a rejeição de cantá-los razões bem mais sutis. As pessoas mais velhas que procurávamos, e que por fontes seguras sabíamos que conheciam o repertório dos benditos de penitência, nem sequer admitiam conhecer quaisquer desses benditos, recusando-se muitas vezes a conversar sobre o assunto, situação que impedia recorrermos a interpelações que nos possibilitassem perscrutar a resistência em cantá-los. Se insistíamos, alguns retrucavam incomodados: “eu não já lhe disse que não conheço essas músicas antigas!”.

Em razão de as esquivas de cantar não serem apresentadas como mera opção pessoal, mas como uma impossibilidade objetiva, não nos restavam muitas alternativas para perscrutar os impedimentos, condição que nos compeliu a revisitar velhas conhecidas, na esperança de encontrar nelas maior facilidade para aprofundar nosso estudo. Começamos a nossa peregrinação visitando as rezadeiras de Renovação da Ladeira do Horto, privilegiando as mais velhas. Fomos inicialmente à casa de Dona Rosinha, senhora de 84 anos que havíamos conhecido no ano de 2000, quando pela primeira vez subimos a Ladeira do Horto para realizar pesquisas sobre música. Recebidos com a hospitalidade comum a todos da Ladeira, conversamos sobre as mudanças da paisagem daquele lugar e lembramos o nosso primeiro encontro, ocasião em que ela nos apresentara Dona Edite, uma importante rezadeira de sentinela. Quando explicamos a nossa intenção de localizar pessoas que pudessem cantar e falar sobre os antigos benditos de penitência, Dona Rosinha replicou com ar de desânimo:

Já faz alguns anos que não se cantam mais esses benditos por aqui. Têm algumas pessoas que conhecem, mas não gostam mais de cantar. Eles dizem que o povo tem medo, acha que agoura, essas coisas, sabe? E que eles só gostam agora dessas músicas novas que só têm alegria. Por isso que as velhas não gostam mais de cantar os benditos mais fortes, nem tiram mais sentinela. Tem vizinho que não gosta, diz que vai chamar a polícia.

[Autor]: Ainda tem sentinela aqui na Ladeira?

Faz tempo que eu não vejo. Depois que a Edite foi embora, ninguém quer mais rezar. Muitos não sabem, e os que sabem não querem mais, tá desse jeito.

Cada entrevista, mesmo que não nos rendesse grandes contribuições em relação ao registro musical, constituía um testemunho do lamento dos moradores mais velhos em relação ao “silêncio” das rezadeiras que sabiam cantar os antigos benditos. Depois de visitar Dona Rosinha fomos até a casa de sua vizinha, Dona Tecla, que sabíamos ser filha de Dona Cosma, uma antiga rezadeira de renovação e de sentinela falecida há alguns anos. Dona Tecla lembrou-se da existência de três mulheres da Ladeira que conheciam “tudo o que era de bendito antigo”: tiravam sentinelas, cantavam em cemitérios nos dias de finados, sabiam os benditos que se cantam na Sexta-Feira da Paixão. Contou-nos que, quando morria alguém na Ladeira, os familiares cuidavam em chamar Dona Rosinha para ir “aprontar o morto”<sup>10</sup>, e quando ele estava arrumado, chamavam Dona Edite, Dona Cosma (sua mãe) e Dona Francisca para tirar a sentinela.

Durava a noite toda! Quando elas chegavam à casa do morto, rezavam o terço, cantavam a “Ladainha”, a “Salve-Rainha”, “Maria, valei-me”. À meia-noite elas cantavam o “Ofício de Nossa Senhora”. Depois não paravam de cantar benditos, só bendito fino, penoso mesmo. Só parava depois que enterrava.

A preferência dos mais velhos pelos benditos antigos baseava-se em considerações sobre o grau de pesar que o canto lhes suscitasse. Esse parâmetro era também costumeiramente mobilizado para estabelecer juízos sobre a beleza e o valor sagrado das músicas religiosas atuais. A propósito, sobre esse ponto, podemos garantir que o confronto entre o preceito de obediência à Igreja Católica e as convicções sobre seus

---

10 Por muitos anos, na Ladeira do Horto, Dona Rosinha desempenhou essa função. Também conhecida na forma “vestir o morto”, essa expressão refere-se a uma série de procedimentos que visam trocar a roupa do cadáver e orná-lo de forma a emprestar-lhe uma fisionomia plácida, muitas vezes trajando-o com uma mortalha que remete ao hábito religioso de seu santo de devoção. Era comum, depois de aprontado o morto, chamar um fotógrafo para registrar-lhe a última efígie, geralmente tomada em dois enquadramentos: um retratando a família em volta do caixão, às vezes em posição vertical; outro retratando o busto, cuja fotografia era frequentemente entregue a um fotopintor para realizar um retrato pintado, em que o extinto, se casado, seria representado ao lado da esposa, ou, se solteiro, ao lado de algum parente próximo.

“descaminhos” atuais encontra em relação à música a sua expressão mais evidente. Mesmo entre os silêncios e as expressões reticentes que nos impediam acessar diretamente o juízo dos devotos sobre as mudanças referentes às músicas da Igreja, o conteúdo gestual e fisionômico dos depoimentos frequentemente encerrava objetividade suficiente para ratificar nossas hipóteses sobre os fatores responsáveis pelo descrédito em relação às novas músicas. A tristeza em relação ao esvaziamento iconográfico das igrejas, à forma de se vestir na missa, ao modo atual de ministrar a comunhão, ao abandono da batina pelos padres, nenhum desses pontos se nos mostrou causar tamanho incômodo nos devotos idosos quanto a mudança da “sonora” (melodia) dos antigos benditos. Esclarecem bem essa questão os depoimentos de Dona Soledade, moradora da Ladeira do Horto, e de Dona Marina, residente no Sítio Cipó:

Os benditos de antes eram um mais lindo do que o outro, muito mais penosos, quando a gente ouvia sentia uma dor no coração, era lindo mesmo! As músicas de hoje não são assim, se canta de qualquer jeito, às vezes eu acho que nem combina. Antes nas missas não era assim: todo mundo se rebolando igual num forró, nem parece bendito. Antes só tinha bendito fino, não tinha um que não fosse sofrido, mas agora é todo mundo se balançando, não tão nem aí.

Durante as visitas aos moradores da Ladeira do Horto, geralmente nos eram sugeridos nomes de beatas e benzedeiças a quem deveríamos procurar para realizar nossa pesquisa. Nessa fase, já tínhamos tomado a recusa e os subterfúgios mobilizados para não cantar os benditos penitenciais como uma matéria fundamental para nossa etnografia. Ainda que os informantes nos garantissem, convictos, que as pessoas que nos indicavam procurar poderiam cantar e explicar “tudo” sobre os antigos benditos, quando chegávamos a elas, éramos surpreendidos com evasivas referentes ao desconhecimento do repertório ou, quando muito, com explicações que ressaltavam seu esquecimento das músicas. Num desses encontros, na intenção de convencer uma senhora a cantar, já que seu argumento para não fazê-lo baseava-se no esquecimento da solfa (melodia), resolvemos cantar para ela um trecho de um antigo bendito, muito entoado nas sentinelas. Esse gesto simples e, em certa medida, despretensioso lhe causou uma reação que parecia desproporcional ao cantarolar que a provocara. A despeito da atenção e do aparente regozijo demonstrados inicialmente, o que denunciava seu conhecimento do bendito entoado, o nosso canto a incitou interromper subitamente a conversa. Essa experiência suscitou explorarmos o recurso de cantar benditos durante as conversas com os devotos, expediente etnográfico fundamental para nossa pesquisa. Transcrevemos detalhadamente a seguir dois desses encontros.

Como já antecipamos, a recusa sumária de cantar os benditos de penitência era geralmente abalada quando, com o pretexto de ajudar a lembrar, cantávamos trechos de alguns deles. A surpresa de nos ouvir cantando refletia-se no corpo ouvinte sob um misto de desconforto e enlevo. Em alguns casos, a convicção aparente sobre o desconhecimento dos benditos cedia lugar a uma atenção incondicional ao nosso canto. Foram diversas as reações que presenciamos nas vezes que recorremos a esse artifício, mas em nenhuma delas o nosso canto passou ignorado. Fosse incitando o

nosso interlocutor a um recolhimento ainda maior, fosse convencendo-o a prestar algum comentário, o canto desencadeava uma reação marcada por uma ambiguidade. A satisfação de ouvi-lo contrapunha-se a algum tipo de constrangimento, como declarou Dona Maria ao nos ouvir cantar um trecho do bendito de São Miguel: “as pessoas não gostam mais de ouvir esses benditos bonitos do tempo antigo, dizem que a gente tá chamando coisa ruim, é melhor não cantar”.

Quando já se anunciava o fim de nossa pesquisa de campo, fomos aconselhados por uma moradora da Ladeira do Horto a procurar Dona Josefa, segundo nossa interlocutora, uma das poucas rezadeiras da Ladeira do Horto que ainda sabia “tirar” sentinela, e que por isso poderia cantar os benditos de penitência que procurávamos. O nosso contato com essa rezadeira não foi a princípio diferente dos outros; depois que explicamos a nossa intenção, ela ensimesmou-se subitamente enfatizando “não conhecer esses benditos”. Para conquistar a confiança de Dona Josefa, explicamos-lhe que havíamos sido indicados por uma conhecida sua, que nos garantiu ter participado de algumas sentinelas que ela, a própria Dona Josefa, havia “tirado”. A rezadeira reconheceu ter rezado sentinelas durante muitos anos, mas que agora não “tirava” mais e que, por isso, não lembrava mais “daqueles benditos”, nem mesmo da “solfa” (melodia). Contamos-lhe amistosamente que havíamos aprendido a cantar o bendito “Repouso eterno” e que gostaríamos de saber se o estávamos cantando corretamente. Perguntamos a Dona Josefa se ela o conhecia, já que esse bendito era parte essencial das sentinelas. Incisivamente e até com certa hostilidade ela nos asseverou que desconhecia essa reza. Sem avisar, cantamos lenta e piedosamente a primeira frase do bendito: “Repouso eterno, ajudai-lhe, Senhor...”. A surpresa de Dona Josefa foi de tal sorte que um rubor súbito e uma expressão de ternura apoderaram-se de sua face austera e circunspecta; tremia o seu lábio inferior, enquanto seus olhos amiudados pela velhice grelavam o nosso canto, surpreendidos. O encurvar-se timidamente no espaldar da cadeira dava lugar a uma posição hirta e imóvel; ao semblante cansado e disperso assomava um ânimo novo, uma altivez pródiga de contentamento e vigor; um balucio retraído parecia escapar-lhe, como se quisesse antecipar algumas palavras.

Começamos a segunda frase, ainda mais lentos: “a luz perpetua...”. Dona Josefa espichou-se na cadeira para ouvir melhor, e antes que concluíssemos, numa fala rouca e em sobressaltos, sua boca pronunciou as últimas palavras do verso: “e o resplendor”. Olhamo-nos fixamente como se compartilhássemos algum segredo ou cumplicidade. Os benditos, para os quais procurávamos explicações e sonoridades, tiveram seu sentido engolfado numa meia frase e numa infinitude de silêncios. Recostando-se na cadeira, como a princípio, dissimulando quem sabe alguma cooperação involuntária, Dona Josefa mudou de assunto e contou-nos como encontrou seus óculos havia muito desaparecidos. Pôs-se a narrar em detalhes a promessa que fizera a Santa Maria do Lixo, uma santa que ao preço de uma vela acendida no lixo encontra coisas perdidas. Pensamos em perguntar se essa santa encontraria os benditos desaparecidos de Juazeiro do Norte, mas por alguma ética misteriosa nos contivemos...

A segunda experiência refere-se ao primeiro encontro que tivemos com o ex-penitente João Bosco, antigo membro da Ordem de Penitentes do Sítio Cabeceiras, situada no município de Barbalha (CE). Residindo há vários anos na Ladeira do Horto, João Bosco desenvolve atualmente atividades como mestre de reisado e

poeta popular. Diferentemente das outras entrevistas, em sua maioria motivadas por indicações prévias, o nosso encontro ocorreu por uma feliz coincidência, no período em que nos dedicamos à elaboração de nosso ensaio fotográfico sobre os altares domésticos da Ladeira. Durante a realização de uma sessão de fotografias na casa de Dona Hosana, ouvimos, não muito distante, uma melodia de um bendito antigo tocada por um pife<sup>11</sup>. Reconhecemos imediatamente tratar-se do *Sonho de Nossa Senhora*, um bendito considerado muito poderoso, o qual, segundo os devotos mais velhos, possui a propriedade de propiciar àqueles que o aprendem e o tomam por devoção que Nossa Senhora lhes apareça cinco dias antes de sua morte<sup>12</sup>. A despeito das peculiaridades organológicas do instrumento, a forma de executar o bendito carregava a dramaticidade própria do canto, reproduzindo um caráter igualmente piedoso. Dona Hosana nos contou sobre o hábito de João Bosco de tocar benditos com pife e nos ensinou a chegar a sua casa.

Mostrando-se hospitaleiro e espirituoso, o mestre nos convidou para sentar em frente de sua casa, onde ele já se encontrava acomodado. Falamos-lhe inicialmente sobre a nossa intenção de fotografar as Salas do Coração de Jesus, para o que nos deixou completamente à vontade. Ao concluirmos a sessão de fotografias, comentamos que o havíamos ouvido tocar um bendito antigo e que gostaríamos, se possível, de vê-lo tocando. Notoriamente um pouco envaidecido, mas não menos surpreso, João Bosco ficou curioso pelo fato de havermos reconhecido que a música que tocara era um bendito antigo: “você sabe que bendito eu toquei?”. Quão grande foi a sua surpresa quando respondemos tratar-se do “Sonho de Nossa Senhora”! Felizmente essa resposta não trouxe obstáculos à nossa conversa; apenas, por alguns minutos, inverteu-se o eixo da entrevista, em que passamos a ocupar a condição de entrevistados, prestando informações sobre onde havíamos conhecido esse bendito; por que nos interessavam essas músicas; quem havia dito que ele conhecia esse repertório etc.

Voltando a falar sobre si, o mestre João Bosco nos contou sobre o seu tempo de “disciplina”, tempo em que participava de cerimônias de autoflagelação, explicando-nos também sobre os benditos de penitência cantados nessas ocasiões. Aparentemente esquecido da solicitação que fizemos, para tocar um bendito no pife, sua explanação não recorria a exemplos musicais. Quando insistimos nesse tema, o mestre explicou que só poderia cantar os benditos mais fracos, pois não tinha autorização para cantar os benditos fortes. Declarando o nosso aceite em relação a essa condição, fomos convidados a retornar à Sala do Coração de Jesus, que havia pouco havíamos fotografado. Depois de nos ter acomodado, mestre João Bosco ordenou a um garoto que fosse à casa de Dona Maria, sua vizinha, e que a chamasse para cantar com ele. Em seguida, enquanto aguardávamos a chegada da parceira, nos informou que iria se retirar por alguns instantes. Pouco tempo depois, o mestre

---

11 Também chamada de pífano ou pífaro, pife é uma pequena flauta de embocadura transversal feita geralmente de bambu ou taboca, muito comum em algumas regiões do Nordeste.

12 Por essa razão, poucos são aqueles que o cantam, e alguns, quando o fazem, cuidam de afirmar que apenas aprenderam a cantar, mas não o têm por devoção: “eu só sei cantar, mas não quero saber o dia que eu vou morrer, por isso não tomei por devoção”, enfatizou seu Severino, antigo líder do grupo de penitentes do Sítio Cabeceiras.

retorna trajando uma roupa semelhante a um hábito religioso e senta ao lado da mesinha do altar. Dona Maria adentra a sala logo em seguida, cumprimenta-nos e senta-se ao lado do mestre Bosco.

Os primeiros benditos cantados eram composições do mestre, em cuja temática predominavam referências à Ladeira do Horto e ao apostolado do Padre Cícero. Depois de ouvirmos os primeiros benditos, insistimos perguntando se era possível cantar trechos de alguns benditos de penitência. Em tom cordial, todavia recusando-se a atender ao nosso pedido, mestre Bosco forneceu um depoimento esclarecedor sobre a importância do modo penitencial de se cantar esse repertório, que denominou “doutrina da sentinela”:

Esses benditos que você quer que eu cante, eu não posso cantar eles não. Eu cantava antigamente, mas hoje não se pode mais cantar. A gente tá noutro tempo, eu canto só pra mim, mas, para os outros ouvirem e terem medo da gente depois, não canto não. Os benditos mais fortes têm de ser cantados na “doutrina da sentinela”, senão não fica certo, e não se pode cantar errado, é melhor não cantar [...].

Essa é a doutrina da solfa [melodia] desses benditos. Tem de se cantar com muito sofrimento, como se tivesse diante dum morto, foi feito pra se cantar assim.

Já havíamos ouvido várias expressões que remetiam ao modo de cantar os benditos considerados de forte teor penitencial: canto antigo; canto penitencial; canto penoso; canto na voz dos mortos. Contudo, nenhuma dessas expressões parecia condensar com igual precisão todos os atributos expressivos que julgávamos configurar essa forma de cantar. A explicação de João Bosco sobre o que significava cantar na “doutrina da sentinela” o fazia de forma bem mais eficiente, reunindo uma “solfa” e uma “fisionomia” próprias, imprescindíveis à *performance* do canto. As propriedades do cantar esses benditos, que nos suscitaram mobilizar um operador teórico que favorecesse ressaltar uma forma penitencial de cantar, contemplando simultaneamente os âmbitos do corpo e do som, estavam encerradas na expressão do mestre. *Doutrina* tinha para ele o sentido de uma penitência de forma imutável e inalterável, entendimento que fazia do canto um ato solene, uma cerimônia que obedecia a uma série rigorosa de preceitos sonoros e gestuais, executada na condição de ato religioso. O qualificativo “sentinela” dizia sobre a intenção de essa forma elaborar um análogo da sentinela, de modo a alcançar, para quem canta, os mesmos indultos de remissão auferidos pelo moribundo, ou pelo falecido. Diríamos, à luz de nossa interpretação, que cantar na doutrina da sentinela é ativar no canto a sua capacidade de *consagrar* o corpo por intermédio de uma *forma* de cantar, cujos pormenores sonoros e fisionômicos são condições essenciais para o êxito dessa experiência. Todavia, mais do que uma alegoria da morte, o canto nos parece um ato sacrificial que visa, em última instância, a incitar nos que cantam e escutam o temor da morte em pecado.

Em outra visita, talvez por havermos cativado sua confiança ou em razão das

celebrações do dia de finados, o mestre Bosco se dignou a cantar os benditos “Santo Mariano” e “O sonho de Nossa Senhora”, segundo ele, os únicos benditos penitência, dentre os que conhecia, cujo canto era permitido fora das sentinelas ou das cerimônias de autoflagelação. Aproveitando a ocasião, pedimos-lhe que cantasse um mesmo bendito na “doutrina da sentinela” e do jeito comum. Recusando-se a cantar o bendito completo nas duas formas, ilustrou os dois modos com um pequeno trecho do bendito “Santo Mariano”. Cantou inicialmente sem ser na “doutrina da sentinela”, ocasião em que recorria às palavras “balanço”, “galope” e “ritmo” para ressaltar o caráter da melodia. Quando interrompeu e passou a cantá-lo na “doutrina da sentinela”, não parecia mais uma demonstração: articulava a melodia com um caráter extremamente piedoso, na maioria do tempo de olhos fechados e com o pescoço voltando-se, algumas vezes, para o altar, outras para o alto. Na Sala do Coração de Jesus, algumas pessoas acompanhavam com curiosidade a nossa conversa. Ao fim da demonstração, mestre Bosco mostrou-nos a sala vazia e, como que já sabendo que isso aconteceria, recorreu a esse fato para ratificar seus argumentos sobre o poder do bendito que acabara de cantar: “as pessoas não aguentam ouvir esse som, por isso eles saíram da sala”. Apresentamos abaixo uma sequência de fotogramas retirados do registro audiovisual que documentou o canto do bendito “Santo Mariano” executado na doutrina da sentinela.



**Figura 4** – Mestre João Bosco cantando o bendito “Santo Mariano”. Registro do Autor

Mais do que uma súplica solitária, o canto dos benditos de penitência, mesmo quando realizado sozinho, tem efeitos de um gesto coletivo. Cantá-los é como acompanhar uma procissão de olhos fechados e alçar nesse percurso escuro uma voz interior que irrompe solitária e regressa no frêmito de alguma multidão. Nesse cortejo sombrio, cada bendito é um lampejo que alumia as intempéries do caminho – a vida. Alguns têm o lume tímido e provisório de pequenas velas, outros são tochas de fulgor perene e cintilante. Cantar



um bendito de penitência é infligir ao devoto uma agonia e orná-lo com uma fisionomia de sofrimento. É esculpir no corpo pecador a imagem de um corpo penitente. É por meio dessa experiência, atualmente solitária, de cantar os benditos de penitência que se revigora a identidade devocional dos devotos mais velhos da Ladeira do Horto.

### ***ITE, MISSA EST***

No conjunto de mensagens e narrativas de seus textos, os benditos antigos apresentam talvez a compilação mais próxima do que seria a expressão verbal da religiosidade popular que se estabeleceu nos sertões do Nordeste do Brasil, confissão religiosa em que o sofrimento constitui uma componente fundamental na economia de salvação das almas. São “catecismos” orais que resumem ensinamentos doutrinários, dão exemplos de resignação rememorados na história de vida de algum santo, ministram profissões de fé e prédicas de ação de graças. Alguns desses textos apresentam, cantadas, longas narrativas baseadas em passagens do Evangelho, sobretudo remissões aos sofrimentos de Jesus Cristo. Há ainda os benditos que apresentam, parafraseadas, versões musicadas de algumas das principais orações do léxico católico, como a “Salve-Rainha”, a “Ladainha de Nossa Senhora” e o “Confiteor”.

Cantar os benditos de penitência significa executar com o corpo uma elegia que proclama uma adesão voluntária e imprescindível a uma experiência de sofrimento. Por isso, tais cânticos são uma espécie de elogio à morte, seja aquela guardada dentro do esquife, seja aquela engendrada pela agonia de saber-se pecador e, portanto, merecedor dos castigos divinos. Além do tema da morte, o pecado, o inferno e os sofrimentos de Jesus e de Nossa Senhora constituem matérias sobremaneira mobilizadas por esses cânticos.

Os benditos de penitência são, em última instância, cantos fúnebres<sup>13</sup>, uma espécie de lamento que visa engendrar sofrimento e temor, seja no lembrar o martírio de Jesus, seja por intermédio de narrativas sobre as consequências do pecado e a perda do céu<sup>14</sup>.

## SOBRE O AUTOR

**EWELTER ROCHA** é professor e coordenador do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto Federal do Ceará (IFCE).

E-mail: ewelter2@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0003-4549-1555>

---

<sup>13</sup> O repertório musical associado a cerimônias fúnebres do catolicismo brasileiro tem uma de suas primeiras menções no clássico *Festas e tradições populares no Brasil* (1946), de Melo Moraes Filho, e em *Trabalhos fúnebres na roça*, da lavra de José Nascimento de Almeida Prado, publicado no mesmo ano. Enfocando mais diretamente a componente musical, sobrevém o estudo *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil* (1954), realizado por Silvio Romero, e, posteriormente, a coletânea musicográfica *Cem melodias folclóricas*, assinada por Alceu Maynard Araujo (1957). Na década de 1960 intensificam-se os trabalhos nesse campo, predominando nos títulos a expressão nativa “recomenda de almas”, como são os casos dos trabalhos de Theo Brandão (1960), Antonio Jorge Dias (s. d.), Kilza Setti (1966), além de publicações no espaço *páginas de folclore* em *A Gazeta* (São Paulo, 1963-1962). Cumpre destacar também a importante contribuição de Guerra-Peixe na pesquisa intitulada *Reza-de-defunto* (1968), bem como, os verbetes relacionados a esse tema incluídos no Dicionário Musical Brasileiro, de autoria de Mário de Andrade. Depois de certo hiato na produção científica nesse domínio, nos últimos anos esse tema constituiu-se objeto de estudo para algumas dissertações de mestrado: um estudo sobre a *A sentinela em Pedra Furada*, realizado por Rui Brasileiro Borges (1997), e o nosso trabalho de mestrado *A sagrada obediência de cantar os mortos: um estudo da função do canto fúnebre na Sentinela do Cariri* (2002), ambos defendidos no programa de Música da Universidade Federal da Bahia; a dissertação intitulada *Lamentação na Chapada Diamantina*, desenvolvida por Carolina Pedreira junto ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília; para citar apenas as pesquisas que consultamos. A nossa pesquisa de doutorado, *Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios*, defendida na Universidade de São Paulo (2012), retoma esse tema, contudo incorporando uma discussão mais ampla sobre iconografia e corporeidade.

<sup>14</sup> Existe uma modalidade de benditos fúnebres conhecida por “incelença”, designação bastante comum no catolicismo popular nordestino. Ainda que seu canto esteja associado ao contexto mortuário, muitas vezes relacionado ao óbito de crianças, não lhes é creditado, em Juazeiro no Norte, o mesmo poder sagrado atribuído aos benditos de penitência.

## REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Alceu Maynard. *Cem melodias folclóricas*. São Paulo: Ricordi, 1957.
- BORGES, Rui Brasileiro. *A sentinela em Pedra Furada*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia, 1997.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 35. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- DINIZ, Manuel. *Mistérios do Joazeiro*. 2. ed. Fortaleza: Imeph, 2011. (Coleção Centenário de Juazeiro do Norte).
- LOURENÇO FILHO. *Joazeiro do Padre Cícero: cenas e quadros do fanatismo no Nordeste*. 2. ed. São Paulo: Cia. Melhoramento de São Paulo, s. d.
- MELO, Péricles C. F. *O estandarte da vitória: a devoção ao Sagrado Coração de Jesus e as necessidades de nossa época*. São Paulo: Artpress, 1998.
- MONTENEGRO, Abelardo F. *Fanáticos e cangaceiros*. Fortaleza: Ed. Henriqueta Galeno, 1973.
- MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. 3. ed. Revisão de Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Briguiet, 1946.
- PEDREIRA, Carolina Souza. *Lamentação na Chapada Diamantina*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Brasília, 2002.
- ROCHA, E. S. *A sagrada obediência de cantar os mortos: um estudo da função do canto fúnebre na sentinela do Cariri*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia, 2002.
- \_\_\_\_\_. Cantar para sofrer: lamentos fúnebres no Nordeste do Brasil. *Pacific Review of Ethnomusicology*, v. 15, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, 2012.
- SANTOS, Eurides de Souza. *A música de Canudos*. Coleção Selo Editorial Letras da Bahia (N. 34). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo (EGBA), 1998.
- SETTI, Kilza. Recomendações de almas. *Revista Brasileira de Folclore* 16 (jan.-abr.), 1966, p. 301-312.
- SILVA, Vagner G. da. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2006.

# Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro

[ *Performance, meaning and interaction in participatory/presentational musicking of a roda de choro*

Renan Moretti Bertho<sup>I</sup>

Este trabalho, que tem apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), contém trechos de minha dissertação de mestrado (BERTHO, 2015).

**RESUMO** · Rodas de choro são espaços destinados ao musicar do choro, uma música fundamentalmente instrumental que surgiu nas camadas populares do meio urbano no Brasil do século XIX. Atualmente, essas rodas articulam elementos de *performances* participativas e apresentacionais de acordo com os significados construídos e com as experiências adquiridas. O texto parte de uma etnografia realizada em uma roda de choro para abordar quatro ações performáticas: os olhares, os gestos, as falas e as interações. Meu argumento é que aspectos performáticos do musicar são relacionais – e por vezes sincrônicos – em suas dimensões participativa e apresentacional, ressignificam-se na coletividade e expressam o engajamento dos participantes e a interação entre eles. **PALAVRAS-CHAVE** · Etnomusicologia; roda de choro; *performance*; significado; interação. ·

**ABSTRACT** · Rodas de choro are spaces for the musicking of choro, a kind of fundamentally instrumental music that appeared in the popular layers of the urban environment in nineteenth-century Brazil. Nowadays, these rodas articulate elements of participatory and presentational performances according to the meanings constructed and the experiences acquired. The text is based on an ethnography realized in a roda de choro to approach four performance actions: looks, gestures, speeches and interactions. My argument is that performative aspects of musicking are relational – and sometimes synchronic – in their participatory and presentational dimensions, they re-signify themselves in the collective, express the participant's engagement and their interactions. · **KEYWORDS** · Ethnomusicology; roda de choro; performance; meaning; interaction.

Recebido em 28 de dezembro de 2018

Aprovado em 6 de julho de 2019

BERTHO, Renan Moretti. *Performance, significado e interação no musicar participativo/apresentacional de uma roda de choro*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 83-99, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p83-99>

<sup>I</sup> Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

Ao longo de quase 150 anos de história, o choro ocupou diversos espaços, desde as primeiras rodas até as redes sociais que permeiam o mundo digital atualmente. Em linhas gerais, podemos considerar essa música como um gênero instrumental urbano e popular surgido no Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século XIX<sup>2</sup>. Naquele momento, o choro era praticado essencialmente no formato de rodas, ou seja, eventos conduzidos por um grupo base, quase sempre formado por músicos, que asseguravam o desempenho das funções harmônica, melódica e rítmica<sup>3</sup>. Diante de inúmeras transformações sociais, culturais, tecnológicas e econômicas, diferentes formas de tocar essa música se tornaram possíveis: os músicos que tocavam nas rodas se profissionalizaram e começaram a atuar também nos palcos (BESSA, 2010, p. 34); variados grupos se formaram e marcaram presença nas rádios e nas gravadoras (LIVINGSTON-ISENHOOR; GARCIA, 2005, p. 88-98); anos mais tarde garantiriam ainda um espaço na televisão (SOUSA, 2009, p. 31-36).

Atualmente, os músicos que se dedicam ao choro atuam profissionalmente em diferentes formações – desde trabalhos solos até grupos grandes, como é o caso das orquestras de choro – e muitos marcam presença no meio virtual através da inserção em redes sociais e em plataformas digitais. Embora haja inúmeros contextos para atuação profissional (como shows em teatros, apresentações em bares, casas de espetáculo e eventos particulares), muitos desses músicos conservam o hábito de participar voluntariamente das rodas, pois consideram esse espaço essencial para o aprendizado de novas músicas e para a manutenção da sociabilidade. Diante da possibilidade de atuar em ambientes tão distintos, as maneiras de tocar variam, levando em conta fatores estruturais de cada situação. Um show no teatro – com horário marcado para começar, microfonação dos

---

2 A lista de autores que abordam a história do choro é vasta. Dentre os mais expressivos na atualidade, vale destacar os trabalhos de Bessa (2010) e Lima Rezende (2014) – ambos fundamentados por orientações de historiografia crítica – e Aragão (2013), mesclando historiografia, etnografia e análise do discurso.

3 No choro, geralmente essas categorias dividem-se em instrumentos solistas (flauta, bandolim, clarinete, saxofone, entre outros) e acompanhadores (violões de seis e sete cordas, cavaco, pandeiro e variadas percussões). Há de se mencionar o uso da voz, no entanto, poucos choros possuem letra, o que torna essa prática pouco usual.

instrumentos e repertório definido – demanda um tipo de *performance*. Já uma roda no bar – com os instrumentos soando acusticamente, sem um repertório definido a priori e tampouco um horário estipulado para terminar – demanda jeitos de tocar diferentes dos observados no teatro.

A dinâmica das rodas de choro na atualidade é relativamente simples: uma vez garantidas as funções harmônica, melódica e rítmica, pode haver troca de instrumentos e revezamento entre os integrantes do grupo base e os demais participantes. Essas alternâncias resultam na diversidade de faixa etária, gênero, classe social e ainda conciliam a participação de instrumentistas de variados níveis de formação, dos profissionais aos amadores, incluindo iniciantes. Desse modo, cada roda possui características próprias, bem como aspectos de produção e organização sonora que se articulam e variam de acordo com situações e contextos. Com efeito, são espaços destinados à *performance* musical onde o choro é (e sempre foi) praticado (BERTHO, 2015, p. 46).

Entre 2013 e 2015 realizei uma pesquisa etnográfica com foco na *performance* e no fazer musical de uma roda promovida pela Academia do Choro (AdC), em São Carlos (SP)<sup>4</sup>. Nessa roda, os músicos tocavam seus instrumentos sentados ao redor de uma mesa. Tal característica determinava que a relação corpo-música-movimento fosse mediada por olhares atentos e gestos discretos, quase sempre compostos de movimentos de tronco e de cabeça. Em alguns casos esses gestos eram tão nítidos e precisos que pareciam estar em perfeita sincronia; em outros casos eram tão sutis e espontâneos que necessitavam de falas para serem compreendidos. O fato é que tanto as falas quanto os olhares e os gestos adquiriam diferentes significados ao longo da prática, significados que eram negociados sempre que necessário e, de modo geral, orientavam a *performance* dos participantes. Sendo assim, o presente texto parte de uma etnografia para abordar aspectos do musicar em uma roda de choro, evidenciando quatro principais ações: os olhares, os gestos, as falas e as interações. Uma vez que essas ações constituem parte essencial da *performance*, surge a seguinte questão: como essas interações se dão no decorrer do processo “performativo”?

A fim de entender significados e experiências empíricas que permeavam o musicar na roda da AdC, lanço mão de algumas teorias advindas da etnomusicologia. Inicialmente dialogo com Thomas Turino (2008; 2018) ao compreender o campo da música ao vivo como sendo dividido em dois tipos de *performances*: a participativa e a apresentacional. Posteriormente me aproximo das ideias de Britta Sweers (2018) para observar as tensões decorrentes desses dois tipos de *performance*, bem como os aspectos que devem ser relativizados em suas respectivas análises. Aproximo-me ainda das propostas de Martin Clayton (2013) para abordar possíveis modelos de significação e de interação que podem surgir a partir da *performance* musical. Finalmente, meu argumento é que aspectos performáticos do musicar são relacionais, e por vezes sincrônicos, em suas dimensões participativa e apresentacional, ressignificam-se na coletividade e expressam sistematicamente o engajamento dos participantes e a interação entre eles.

---

4 A pesquisa foi realizada entre 2013 e 2015 no Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação da Profa. dra. Lenita W. M. Nogueira e com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp (nº do processo 2013/08972-1). Como fruto, surgiu a dissertação intitulada *Academia do Choro: performance e fazer musical na roda*.

## PERSPECTIVAS TEÓRICAS

No início de *Music as social life*, Thomas Turino (2008) propõe uma alternativa para a classificação e conceitualização da música. Em vez de manter proposições estilísticas baseadas em estruturas exclusivamente sonoras, o autor observa como o fazer musical se relaciona em diferentes esferas ou campos. Turino empresta o conceito de campo social, cunhado por Pierre Bourdieu na década de 1980, para se referir ao “domínio específico de uma atividade, definida pelo propósito e pelos objetivos dessa atividade tanto quanto por valores, relações de poder e tipos de capital” (TURINO, 2008, p. 26)<sup>5</sup>. Orientado por esse conceito, são propostas duas categorias para pensar os campos sociais de atuação musical: música em tempo real (subdividida em performance apresentacional e performance participativa) e processos de gravação (categoria subdividida em música de alta-fidelidade e música artística de estúdio)<sup>6</sup>. Embora esses campos possam se relacionar, o presente artigo enfocará exclusivamente o campo da música em tempo real, evidenciando as tensões e os contrastes entre performance apresentacional e performance participativa.

Segundo Turino, performance participativa é uma prática artística na qual existem basicamente dois tipos de papéis: o de participantes e o de participantes em potencial. Logo, todos os presentes podem “performar”, pois não há discernimento entre artistas e público (TURINO, 2008, p. 26). O autor desenvolve esse conceito ao investigar manifestações nas quais as performances são orientadas por ações coletivas como dançar, cantar, bater palmas e tocar instrumentos diversos. Enquanto a performance participativa é marcada por práticas que propiciam a atuação até mesmo de iniciantes (forma musical aberta, começos e finais espontâneos, variação intensiva, menosprezo da performance individual, alta repetitividade, poucos contrastes dramáticos, texturas densas, ritmo e métrica constantes), a performance apresentacional, por sua vez, tem como principal objetivo expor concepções artísticas aprimoradas ao público (para tanto, são utilizadas formas fechadas e predefinidas, finais e começos organizados, extensivas variações, ênfase no virtuosismo individual, repetições balanceadas, contrastes combinados, texturas transparentes e variações de ritmos e métricas).

A chave para compreensão desses conceitos está nos processos de adaptação que as manifestações tradicionalmente participativas tiveram ao longo do tempo até se adequarem ao formato apresentacional. Para ilustrar essa relação de mudanças – quase sempre pautada na dicotomia passado/modernidade – Turino cita três exemplos observados em diferentes partes do mundo: a passagem das old-time string bands para o bluegrass nos Estados Unidos; a presença da tradicional flauta pan andina nas casas noturnas de Paris, Buenos Aires e La Paz; e, no Zimbábue, menciona o caso da Shona mbira, um tipo de música cerimonial que nos anos 1980 foi adaptada para ser tocada em bandas e gravada em alta-fidelidade (TURINO, 2008, p. 59-60).

5 As traduções das citações de textos em inglês para o português são de minha responsabilidade.

6 Livre tradução dos originais “*presentational performance*”, “*participatory performance*”, “*high fidelity music*” e “*studio audio art*”.

No Brasil, esse processo não foi diferente com o choro. Virgínia Bessa (2010, p. 235) observa que, entre as décadas de 1930 e 1940, houve um distanciamento social, ideológico e estético entre a música popular brasileira e suas origens populares. A essa hipótese somam-se as ideias de Pessoa e Freire (2013) ao analisarem como a tecnologia impactou a performance e a construção das estruturas utilizadas no acompanhamento do choro. Semelhante comparação viria a ser feita anos mais tarde pelo próprio Thomas Turino (2018, p. 17-28) ao analisar como as gravações das old-time string bands influenciaram as performances apresentacionais bem como a criação e a manutenção de certos cânones.

*Grosso modo*, práticas musicais tradicionalmente realizadas de maneira participativa se moldaram para ocupar novos espaços e atender demandas de mercado, adquirindo assim características apresentacionais. Estamos diante, portanto, de um musicar híbrido: estruturalmente participativo e fundamentalmente apresentacional. Ou seja, as estruturas históricas que originaram performances participativas – como, por exemplo, a alta repetitividade, os poucos contrastes dramáticos e as texturas densas – foram se modificando com o passar do tempo. Pouco a pouco essas dinâmicas absorveram novos valores e incorporaram fundamentos apresentacionais – como repetições balanceadas, contrastes combinados e texturas transparentes.

Ao observar as dimensões do musicar apresentacional em uma comunidade local, Britta Sweers (2018, p. 31) argumenta em prol da necessidade de abranger a “função real das performances de apresentação em um contexto local” de modo que não sejam abordadas apenas as complexidades e as nuances desse musicar. Por meio de uma autoetnografia, a autora registra o cotidiano de um coral em Pinneberg (Alemanha), envolvendo desde ensaios até apresentações. Apesar da orientação apresentacional, o coral em questão também dispõe de sutis elementos participativos, como a presença de um grupo de cantores iniciantes, dinâmicas de informalidade e até de improvisação ao longo do ensaio (SWEERS, 2018, p. 36). Nota-se uma aparente tensão entre os objetivos apresentacionais, que constituem as atividades oficiais do coro, e as eventuais e involuntárias características participativas, notadas principalmente a partir da rotina habitual do grupo. Diante dessa divergência, Sweers relativiza seu ponto de vista em três aspectos: dimensão histórica; formas de comportamento; funções e valores da performance. Ao considerar esses aspectos é possível construir uma análise baseada em múltiplas funções, como as interconexões entre audiência e performers.

A autora demonstra como o foco no desenvolvimento de características apresentacionais influencia o musicar do grupo em diversos aspectos: formato de ensaio, escolha do repertório, vestimenta dos integrantes, disposição dos mesmos no concerto, entre outros. Partindo desta contextualização, é demonstrado empiricamente de que forma a linguagem, os olhares, os gestos e os sinais direcionam o musicar do grupo na intenção de cumprir os seus objetivos apresentacionais (SWEERS, 2018, p. 33-40). São observadas ainda as influências dessas características na comunidade local apontando, por exemplo, os lugares onde ocorrem os eventos, por que ocorrem nesses lugares e não em outros, bem como a repercussão dos mesmos em jornais e no calendário oficial da cidade.

Mais do que apresentar aspectos essenciais de um musicar apresentacional, a autoetnografia de Sweers demonstra como as características e especificidades de um



tipo de performance influenciam na construção do significado e na experiência dos indivíduos envolvidos direta ou indiretamente no evento. Assim, compreendo que o significado e a experiência são variáveis relacionais e mutáveis influenciadas pelos padrões e orientações dos tipos de performance.

Em *Experience and meaning in music performance*, Martin Clayton, Byron Dueck e Laura Leante (2013, p. 1) definem experiência como aquilo que as “pessoas realmente fazem e o que elas sentem quando estão engajadas com a música”. Significado, por sua vez é definido como “o que poderíamos chamar de ideias corporificadas: conceitos cujos significados estão ligados a experiências físicas de performance musical, mas pouco devem à mediação linguística” (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013, p. 1). Significado é compreendido ainda como um componente das práticas discursivas que dá formas às experiências musicais, sendo responsável inclusive por determinar aquilo que os performers devem ou não fazer. Vale ressaltar que a noção de discurso para esses autores não é algo estagnado, mas uma “camada interpretativa sobreposta à performance [...] revelada como uma prática que tanto influencia quanto é influenciada pela experiência corporal da música” (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013, p. 2). Sendo assim, tanto os músicos quanto os ouvintes são capazes de construir discursos para atribuir valores e significados à música, ao contexto onde ela acontece, às ideias e aos objetos associados a ela.

Uma das argumentações feitas pelos autores é que um estudo de proximidade da performance – algo semelhante ao que Sweers (2018) chamou de “função real” – permite explorar “relações dialéticas entre o discursivo e o experiencial e entre o ideológico e o corporificado” (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013 p. 2). Essa abordagem propõe novas maneiras de compreender a performance, a experiência e o significado. Movimentos corporais, por exemplo, são associados aos significados e suas possíveis recepções. Passa-se então a observar de quais maneiras o gesto pode dar forma física à experiência de escuta; como pode refletir um contexto cultural; e como possui sua própria “performatividade” (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013, p. 8). Vale concordar com os autores quando afirmam que “Músicos frequentemente caracterizam e se comunicam sobre música através de gestos” (CLAYTON; DUECK; LEANTE, 2013, p. 11). De acordo com esse ponto de vista, os movimentos e os gestos são culturalmente imbuídos de significado social. Em outras palavras, o conteúdo incorporado previamente pelo performer, ou ainda “corporificado” – livre tradução de *embodiment* –, serve como um ponto de articulação entre os conceitos culturais, os pressupostos ideológicos e a música.

Via de regra, os gestos que constituem determinada performance, estão sincronizados entre si. Os dedos da mão de um violonista, por exemplo, apresentam um complexo grau de sincronia, sendo imprescindível que cada dedo toque as cordas em seu devido tempo. Entretanto, quando o violonista toca junto com outra pessoa, observamos que os dedos da sua mão também estabelecem uma relação de sincronia para além deles próprios, sincronizando-se com os braços do baterista ou com os golpes de língua do saxofonista. Pensar os limites e as interações desses gestos no tempo e no espaço nos coloca diante da complexidade dos processos de sincronização. Em *Entrainment, ethnography and musical interaction*, Martin Clayton utiliza a teoria dos sistemas dinâmicos ou complexos para explicar processos que se auto-organizam.

O autor compreende sistemas dinâmicos como modelos utilizados para observar comportamentos que interagem, levando em conta agentes e fatores independentes (CLAYTON, 2013, p. 17). Parte dessa teoria está diretamente relacionada ao conceito de *entrainment* – termo traduzido neste texto como embarcamento<sup>7</sup> – definido como “um corpo teórico que busca explicar como processos rítmicos autônomos interagem” (CLAYTON, 2013, p. 20). Vale notar que os processos rítmicos presentes em um sistema complexo podem pertencer a domínios diferentes, ou mesmo existir em escalas distintas de espaço e tempo. Um dos exemplos mais expressivos desse processo me parece ser o embarcamento do nosso ritmo circadiano no período de 24 horas correspondente a um dia. Nesse caso, o ciclo de luz solar e escuridão está sincronizado com o nosso comportamento biológico através da sensibilização do nervo óptico e da regulação do núcleo supraquiasmático. Em uma situação de embarcamento, os níveis de sincronia podem variar de acordo com o contexto, ocasionando desde sentimentos de amizade e coesão social até a coordenação interpessoal das oscilações neurais.

No caso específico de uma *performance* musical, o embarcamento pode ser observado nas ações independentes realizadas entre diferentes participantes em um mesmo evento. Clayton (2013, p. 22-23) coloca que é possível identificar esse fenômeno através do rastreamento de áudio, do reconhecimento dos padrões de movimento corporal e da identificação dos padrões de onda cerebral. Dependendo do tipo de informação e dos dados disponibilizados, o embarcamento musical pode ser estudado em três diferentes níveis: intraindividual, interindividual e intergrupo. O primeiro nível trata das coordenações entre as partes do corpo de um instrumentista, como o movimento dos dedos do violonista citado anteriormente. Nesse caso, os padrões métricos observados são identificados como habilidades motoras adquiridas anteriormente que se relacionam com processos neurológicos inconscientes (CLAYTON, 2013, p. 31). Passando para o nível interindividual, temos as sincronias presentes entre os indivíduos de determinado grupo. Apesar de a teoria dos sistemas dinâmicos abordar a auto-organização de agentes autônomos, Clayton observa que esses princípios nem sempre são aplicáveis no contexto de um grupo musical. Quatro motivos são apresentados para justificar essas diferenças:

- cada participante do grupo pode ter a plena intenção de performar um ritmo diferente, criando relações individuais com o todo e inviabilizando o processo de sincronização;
- do ponto de vista hierárquico, nem todas as funções são de igual importância. Em *performances* apresentacionais, por exemplo, é costume atribuir a um integrante do grupo certo poder para decidir andamentos e determinar as condições para a criação dos padrões métricos – se voltarmos ao diálogo com Sweers (2018), essa função é destinada ao regente do coro;
- músicos de um mesmo grupo podem focar suas atenções em diferentes pontos. O

---

7 A escolha desse termo baseia-se na tradução literal do radical *entrain* como “embarcar”, termo que, semanticamente, aparece na presente discussão como sinônimo de ingressar em algo ou mesmo de deixar-se levar. É como se, por meio da *performance*, os músicos possuíssem a capacidade de embarcar na sincronia de outros músicos, deixando-se levar pelas múltiplas relações que os processos sincrônicos podem desencadear. O termo também foi traduzido por Beatriz Raposo de Medeiros (2009, p. 58) como “integração” ou “carreamento”.

violonista citado há pouco pode se concentrar apenas na interação com o baterista e ignorar por completo o saxofonista;

- a sincronia entre os participantes é produzida intencionalmente, deixando de ser uma característica espontânea. Espontaneidade é uma das principais condições para a existência de um sistema dinâmico: sem ela, o princípio da auto-organização está comprometido, à mercê da intenção e da motivação dos envolvidos.

Diante dessas discrepâncias, o autor argumenta que “a compreensão das interações dos grupos musicais deve levar em conta tanto o sistema dinâmico (auto-organizacional) quanto os fatores sociais e intencionais” (CLAYTON, 2013, p. 34).

Por fim, o nível intergrupo é observado nas coordenações que se dão entre diferentes grupos. É o que ocorre, por exemplo, quando dois grupos de frevo encontram-se em uma mesma rua. Trata-se do *frevo-de-encontro*, ou ainda, *frevo-do-abafado*, que, segundo Francesco Valente (2014, p. 32), é tocado quando “uma fanfarra tenta abafar o som da outra através da melodia com notas agudas, às vezes de longa duração, este tipo de frevo é de mais fácil execução em fortíssimo, dando a possibilidade de ‘abafar’ a música do clube vizinho” (VALENTE, 2014, p. 32). Nesses casos, cada grupo precisa manter o tempo e a marcação para não ser *abafado* pela melodia da outra fanfarra e nem embarcar nos padrões rítmicos propostos pelos integrantes do grupo rival.

## EXEMPLOS ETNOGRÁFICOS

Academia do Choro (AdC) é um grupo que se reúne periodicamente em bares e restaurantes de São Carlos (SP). O grupo iniciou suas atividades em meados de 2011 liderado pelo bandolinista Tiago Luiz Veltrone, que havia recém-concluído sua formação no curso de Choro do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, localizado na cidade de Tatuí, interior de São Paulo<sup>8</sup>. No início da pesquisa etnográfica, a AdC contava com um núcleo fixo composto por Tiago (bandolim) e mais dois músicos: Maurício Tagliadelo (violão 7 cordas) e Ricardo Cury (pandeiro) – ambos também ex-alunos do Conservatório de Tatuí. O fazer musical do grupo constituía-se de um híbrido entre uma apresentação formal e um fazer musical participativo. Nesse contexto, outros participantes também poderiam se juntar ao núcleo fixo e tocar desde que conhecessem a dinâmica da roda e que tivessem desenvolvido habilidades técnico-instrumentais suficientes para performar o repertório do choro.

Os dados etnográficos apresentados a seguir são parte integrante da pesquisa de mestrado mencionada anteriormente e foram construídos durante um trabalho de campo que se iniciou em julho de 2013 e terminou em dezembro de 2014 – coincidentemente, esse período marca ainda meu ingresso como músico participante do núcleo fixo da AdC. Durante esses meses observei atentamente questões como

---

8 De acordo com o site da instituição: “O Conservatório de Tatuí é a primeira escola de música brasileira, mantida por um Governo Estadual, a incluir em seu currículo o gênero choro como matéria pedagógica.” (CONSERVATÓRIO de Tatuí, s. d.).

expressões corporais, percepção dos sons, formas de participação, entre outras condutas habituais dos participantes da roda de choro. Minha intenção era acumular experiências e construir dados que possibilitassem uma reflexão sobre as maneiras como as pessoas faziam música naquele espaço<sup>9</sup>. Para tanto, utilizei as seguintes ferramentas na construção dos dados: diário de campo, filmagens, fotografias, questionários e entrevistas. As quatro ações performáticas escolhidas para serem abordadas neste texto (os olhares, os gestos, as falas e as interações) são decorrência direta dos registros feitos em diário de campo e em vídeos.

Dito isso, valem algumas considerações em relação aos vídeos. Após realizadas as filmagens em campo, dei início a um processo de edição, que ocorreu entre janeiro e fevereiro de 2015. Tal processo teve três etapas: organização dos dados captados; descrição meticulosa do conteúdo – também conhecida como decupagem – e, por fim, seleção e agrupamento das cenas de acordo com temáticas específicas. Ao todo foram produzidos cinco vídeos: Finais, processos e propostas; Olhares, gestos e falas; Chegadas e despedidas; Presença dos garçons; e Revezamentos. Quatro desses vídeos estão organizados em ordem crescente, de acordo com a data de captação das imagens, consequentemente apresentando uma seleção de cenas gravadas e vivenciadas em diferentes dias. No caso específico de Revezamentos, todas as cenas foram captadas integralmente no dia 25 de fevereiro de 2014. Desse modo, foi possível evidenciar as trocas de instrumentos e os tipos de revezamentos existentes ao longo de uma única roda. Todos os vídeos produzidos estão disponíveis na internet (ETNOGRAFIA DA RODA, s. d.).

## **Olhares**

O ato de olhar constitui parte fundamental de qualquer *performance* e está diretamente associado a uma série de outras expressões e ações, como explica Rudolf Laban: “As expressões faciais relacionam-se aos movimentos da cabeça, que servem para dirigir os olhos, ouvidos, boca e narinas na direção de objetos dos quais se espera ter impressões sensoriais” (LABAN, 1978 p. 48). A essa definição acrescento que, na roda de choro, os olhares são atitudes coletivas que ocorrem na relação entre os *performers*, geralmente com a intenção de comunicar algo. Essa ação ocorre de maneira simples e dinâmica: o músico direciona o olhar a algum ponto que lhe chamou a atenção – desde convenções inesperadas, até erros e situações inusitadas – ou ainda mira os participantes com os quais deseja se comunicar. Trata-se de um gesto tão discreto quanto espontâneo, que pode ser realizado apenas com o movimento do globo ocular, sem necessariamente envolver movimentação de tronco e cabeça.

Os conteúdos e os significados dessa ação corporal são múltiplos e variam de acordo com o contexto geral e a intenção de quem olha. Logo na primeira cena do vídeo Olhares, gestos e falas encontramos basicamente duas formas de olhar: uma introspectiva e uma efusiva. A primeira é voltada ao próprio instrumento, como o violonista que olha para o modo como os seus dedos tocam as cordas. Apesar desse

---

9 Esse conteúdo encontra-se basicamente no capítulo 4 da referida dissertação, intitulado “A etnografia da roda” (BERTHO, 2015, 85-113).

exemplo, a forma introspectiva de olhar também se manifesta de modo vago, como quando os músicos encaram por alguns instantes um ponto fixo na mesa, no teto ou mesmo no chão. Essas atitudes expressam concentração e atenção às sincronicidades do próprio corpo, algo muito próximo daquilo que Martin Clayton (2013) chamaria embarcamento intraindividual. Passando à forma efusiva de olhar, temos um exemplo na atitude do bandolinista, que a todo momento mira o contexto geral, relacionando-se e buscando comunicação com outros músicos – mesmo que estes não apareçam no enquadramento da cena inicial, sabe-se que eles estão ali pois é possível ouvi-los. Temos aqui um exemplo do que seria embarcamento interindividual, que será aprofundado adiante. Por ora, é importante observar que os músicos transitam fluidamente entre as formas introspectiva e efusiva, pois o direcionamento do olhar é constantemente redefinido.

Ainda no mesmo vídeo observamos momentos nos quais os olhares constituem índices de avaliação, de atenção e de concentração que orientam a performance. Se avançarmos para a situação observada aos 2'35" (leia-se dois minutos e trinta e cinco segundos) do mesmo vídeo, perceberemos de que forma os olhares sinalizam a avaliação de uma ideia musical. Nessa cena, o olhar do bandolinista vem acompanhado de um sorriso, simbolizando a aprovação do fraseado<sup>10</sup> utilizado pelos violonistas naquele instante. Já a cena que se desenrola entre os instantes 2'55 e 3'01 demonstra dois violonistas se olhando e combinando como seria o fraseado tocado durante o breque da música.

Esses tipos de combinados são feitos a todo momento na roda de choro, logo merecem um pouco da nossa atenção, pois demonstram uma nítida intenção dos músicos em performar determinado conteúdo em sincronia. Trata-se de uma estratégia para sincronizar as ideias, os gestos e as sonoridades em momentos pontuais, geralmente aqueles nos quais a performance se mostra tanto participativa – a ponto de envolver músicos que não combinaram previamente as notas que iriam tocar – quanto apresentacional – dado que o desenvolvimento dessas estratégias visa evitar o que poderia ser considerado um erro. Novamente em diálogo com Clayton (2013), se essa sincronia fosse fruto do acaso, e não da intenção dos músicos, poderíamos considerá-la como parte de um sistema dinâmico de relações.

Avançando para os instantes 3'38" e 4'11", observamos o embarcamento de várias ações relacionadas ao breque. Nesses pontos é nítido como o pandeirista e o violonista olham para o solista em exercício e, por alguns instantes, aguardam imóveis a conclusão do fraseado realizado por ele. Uma vez concluído o fraseado, os três músicos balançam a cabeça ao mesmo tempo, como se tentassem enfatizar o tempo forte no qual eles voltam a tocar juntos.

Ao abordar o olhar enquanto um aspecto performático da roda, observo ainda a presença de situações que transcendem o ato *ipsis litteris* de olhar. Cito como exemplo a última cena do vídeo Olhares, gestos e falas, mais precisamente em 7'35", na qual o performer fecha os olhos enquanto toca. Essa ação, que pode ser compreendida

---

10 Por *fraseado* compreendo uma ideia musical constituída por uma sequência de notas. Geralmente essa ideia é baseada em características idiomáticas e possui um sentido narrativo, capaz de indicar o início, o meio e o fim da respectiva frase.

como um ato de “não olhar”, nos leva a entender que a comunicação com os demais foi momentaneamente cessada. Entretanto, também podemos compreendê-la como um ato simbólico altamente expressivo, uma vez que fechar os olhos pode ser um indicativo de que o músico atingiu um estado de concentração intensificada ou, segundo Turino (2008, p. 4-5), estava em flow. Apesar dos olhos fechados do solista em exercício, a comunicação entre os participantes não é interrompida, entretanto, ela passa a ser orientada por gestos e movimentos de tronco e cabeça. Importante notar que, mesmo de olhos fechados, o solista apresenta uma atitude muito mais efusiva do que introspectiva. Portanto, não se trata apenas da atitude isolada e contraditória de fechar os olhos, mas de um conjunto de ações corporais que enfatizam a impressão geral de um performer altamente concentrado, imerso em um universo de intenções e interpretações. Dito isso, convém observar algumas funções atribuídas aos gestos.

## Gestos

– Que efeito bacana que você fez no B!

Dessa maneira um dos músicos se referiu ao vibrato que eu havia feito na parte B de “Lamentos”, choro composto por Pixinguinha.

Efeitos como vibrato, *sforzato* entre outros modificam o som, podendo deixar o timbre da flauta sujo ou rasgado. Situações dessa natureza chamam atenção, pois caracterizam um elemento incomum na roda de choro. Nesse caso um timbre inesperado de flauta transversal, diferente da sonoridade padrão do instrumento.

– Meio Armandinho, né?

Disse outro participante se referindo ao instrumentista Armando da Costa Macêdo, que utiliza efeitos e distorções no bandolim, além de gestos e movimentos corporais somados à sua *performance*.

– Com certeza, inclusive o vídeo dele tocando com o Época de Ouro é demais!

A discussão entre os participantes da roda de choro tinha como referência o vídeo em que Armandinho se apresenta com o conjunto Época de Ouro. Um dos músicos levantou e imitou o bandolinista.

Os participantes riram e concordaram em como é interessante o contraste entre o jeito de tocar de Armandinho – marcado por gestos expressivos, movimentos corporais e caretas – e os integrantes do Época de Ouro – que permanecem sentados, duros, tocando seus instrumentos sem grandes expressões corporais.

Essa situação foi vivenciada por mim no dia 28 de janeiro de 2014. A descrição é uma adaptação dos dados coletados e registrados em meu diário de campo. O vídeo descrito pode ser encontrado na internet sob o título de Assanhado – Jacob do Bandolim<sup>II</sup>. O contraste entre as caretas de Armandinho e as expressões duras dos integrantes do Época de Ouro é uma representação visual carregada de significados e de ações simbólicas. No que diz respeito ao bandolinista, notamos que as caretas, a sonoridade e os gestos expressivos representam a fusão de elementos modernos e despojados, acrescentando uma nova roupagem à maneira de interpretar choros.

II Vídeo disponível em: [bit.ly/assanhado\\_jacob](http://bit.ly/assanhado_jacob) (último acesso em 18/12/2018).

Há de se mencionar a sua vestimenta e algumas atitudes – como caminhar pelo palco – que remetem à performance de astros do rock. Em contrapartida, temos os integrantes do Época de Ouro com corpos duros e gestos contidos que pouco reagem ao estímulo sonoro<sup>12</sup>. O termo “duros” aqui também pode expressar o sentido de firmeza e simbolizar a resistência cultural que conserva as maneiras de tocar e interpretar de acordo com o que os músicos da AdC consideram tradicional dentro da performance do choro. Em outras palavras, são movimentos corporais enrijecidos pela seriedade e pelo respeito com o repertório. Notamos ainda que o contexto por trás desse vídeo é o de uma performance apresentacional, pois os músicos ocupam o palco com os instrumentos sendo captados por microfones, aparentemente eles estão ensaiados e definiram o repertório antes mesmo de começarem tocar.

Se em uma performance apresentacional os gestos possuem dimensões simbólicas bem definidas – representando inclusive tensões como tradição/modernidade –, em práticas que mesclam elementos apresentacionais e dinâmicas participativas notamos a presença de uma série de motivos que influenciam, e por vezes dificultam, o significado e a compreensão dessas ações. De imediato, observo que em uma roda de choro os músicos permanecem sentados, o que limita a área de atuação e a amplitude dos movimentos. A essa situação soma-se que os instrumentos são tocados com gestos sutis, muito mais contidos do que os movimentos utilizados por Armandinho no palco. Diante dessas características, a compreensão dos gestos utilizados para tocar choro na roda carece de observação e de registros minuciosos, que demonstrem a relação entre variados movimentos e a influência destes na sonoridade.

É o caso da paletada do bandolim, observada em 1’00” do vídeo Olhares, gestos e falas. Se considerarmos os movimentos como uma integração de ações corporais no espaço, no tempo e com respectivo peso e fluência (LABAN, 1978), poderemos entender a paletada demonstrada no vídeo como uma ação corporal que sincroniza e integra os movimentos de mão, braço, tronco, cabeça e expressões faciais. Com isso, a intenção do músico é evidenciar as notas acentuadas de maneira mais forte e intensa que as demais. Outro exemplo a ser sinalizado sobre a relação entre os gestos e o aumento da eficácia expressiva pode ser observado nas acentuações e convenções que o pandeiro faz em 1’50” no mesmo vídeo. Nesse caso os movimentos de tronco e de cabeça do pandeirista estão ritmicamente conectados às acentuações da melodia, ao passo que seu olhar se mantém fixo, concentrado nas impressões sensoriais que podem resultar dessa ação. Assim como o pandeirista e o bandolinista, cada instrumentista possui expressões que marcam sua performance individual com gestos sonoros específicos.

Conforme mencionado anteriormente, uma das características do musicar participativo é a inserção de outros músicos na performance. Nas rodas da AdC, frequentemente novos instrumentistas eram incentivados a participar, entretanto era imprescindível que soubessem tocar um instrumento, que conhecessem o

---

12 Não são todos os integrantes do conjunto Época de Ouro que apresentam a mesma postura. Jorginho, pandeirista do grupo, por exemplo, está tocando em pé e acrescenta alguns movimentos corporais à sua *performance*.

repertório do choro e que tivessem uma noção das dinâmicas de funcionamento que orientavam aquele espaço. A participação de um músico que vinha de outra cidade era celebrada com alegria entre os integrantes da AdC. Porém, não foram raras as vezes em que músicos visitantes tocaram de maneira diferente ou propuseram alterações na estrutura da música. Diante dessa possibilidade, os gestos que serviam para organizar a dinâmica geral do evento eram basicamente ações corporais propostas por um integrante com a intenção de comunicar a alteração de determinado conteúdo. No vídeo Olhares, gestos e falas, aponto duas situações que nos dão exemplo de como essas ações possuem influência coletiva e são eficazes na comunicação entre os músicos do núcleo fixo e os músicos visitantes:

- em 3'17" temos a proposta de alteração de dinâmicas realizada com o movimento de abaixar o tronco e a cabeça;
- em 5'15" o cavaquinista que está à direita do vídeo – é um dos músicos convidados – ergue o braço e faz um sinal de número dois com as mãos. Nesse momento ele está interessado em solicitar que a segunda parte da música seja repetida para que assim ele possa assumir o papel de solista. Convém observar que, após a proposta de alteração da forma musical, temos os instantes 5'58" e 6'40", em que o bandolinista olha e gesticula para o cavaquinista com a intenção de confirmar a alteração da forma e de ter a certeza que outro músico assumirá a função de solista.

## Falas

As falas estão presentes do início ao final da roda, inclusive em meio à execução dos choros. Alguns dos vídeos mencionados anteriormente apresentam diversos diálogos, como as conversas em Finais, processos e propostas ou ainda as saudações em Chegadas e despedidas. Todavia, as falas enfatizadas neste subtópico são aquelas utilizadas como recursos verbais que auxiliam e orientam na condução da performance. Ou seja, são aquelas utilizadas em situações nas quais os olhares e os gestos precisam de auxílio para sua compreensão, constituindo, portanto um suporte para melhorar a comunicação entre os participantes.

Um exemplo desse uso pode ser observado na primeira cena do vídeo Olhares, gestos e falas, mais precisamente em 0'15". Nesse momento, os músicos estão tocando a última parte de "O rasga"<sup>13</sup>. No entanto, antes do possível término da música, o bandolinista utiliza a fala para solicitar a repetição de mais uma parte B. Vale observar que, diferente da situação apresentada há pouco, na qual a forma musical foi alterada com o auxílio de gestos durante o revezamento de solistas, na situação que envolve "O rasga" só há um solista. Logo, se a comunicação fosse realizada por gestos, seria necessário parar de tocar para sinalizar as alterações, deixando a música momentaneamente sem a função de solista. Diante dessa situação, observo que a fala, enquanto recurso verbal utilizado para orientar e conduzir a performance, só

---

<sup>13</sup> Choro composto por Pixinguinha.



aparece em casos nos quais os gestos e os olhares não são suficientes ou não podem expressar a totalidade da situação.

As falas empregadas nesse tipo de recurso são discretas, respeitam a dinâmica geral da música (sendo pronunciadas bem abaixo do volume total) e buscam resumir em poucas palavras o significado da mensagem a ser transmitida. Em “O rasga”, por exemplo, a fala é precisa: “B”, que no contexto geral no qual é referida significa a repetição de mais uma parte B. Dessa maneira, falas emitidas com baixo volume de voz e em momentos específicos auxiliam no desenrolar de aspectos gerais do fazer musical.

## Interações

Em uma noite de roda de choro, os músicos estão sujeitos a três tipos de interação: com o público, com os trabalhadores do bar e entre eles mesmos. Nos tópicos anteriores propus paralelos entre a proposta teórica de Martin Clayton (2013) e as interações interpessoal e intrapessoal que se dão entre músicos. Resta observarmos os modelos de interações que se dão com a audiência e com os trabalhadores do bar.

Num primeiro momento, a relação entre os performers e o público pode parecer amigável e estável: os músicos frequentemente cumprimentam os presentes, conversam com eles e até atendem a pedidos de choros que o público solicita. Todavia, ao analisarmos com maior profundidade, temos um cenário de distanciamento, muitas vezes inconsciente, estabelecido por parte do próprio público. Em um dos questionários aplicados ao público, uma das perguntas era referente às motivações para sua ida ao bar. Respondidos os questionários, constatou-se que um número significativo de pessoas frequentava o bar por motivos que não envolviam a roda<sup>14</sup>.

No decorrer da pesquisa compreendi ainda que, independente da motivação que levou o cliente até o bar, a escuta dos choros por parte do público poderia ser direta ou indireta. No primeiro caso, o público se envolve com a performance, chegando ao ponto de escutar atentamente um choro do começo ao final. Já a escuta indireta ocorre quando o repertório passa despercebido, alimentando uma ação impessoal e distante. Ambas as formas de escuta podem ser influenciadas por fatores gerais e estruturais, como, por exemplo, a localização da mesa onde os músicos tocam – quase sempre no centro do bar. Nesse caso, quando um cliente do bar, sem pretensão alguma de escutar música, passa ao lado da mesa dos músicos, ele pode se interessar por aquilo que é tocado naquele momento. Portanto, compreendo que a audição na roda é um ato flexível, que oscila entre a completa atenção e a total indiferença. Ou seja, além das conversas e dos cumprimentos, a relação performer-público é marcada pela variação entre escutar atentamente e ouvir descompromissadamente.

A relação com os trabalhadores do bar pode ser igualmente mediada pela escuta, pois em determinados momentos esses atores chegam a interromper o trabalho para ouvir e prestar atenção. Um exemplo pode ser encontrado na primeira cena do vídeo Presença dos garçons, em que temos o momento final da roda sendo assistido

---

14 Das 22 pessoas que responderam ao questionário, 12 frequentavam o bar por outros motivos que aparentemente não tinham relação com a roda de choro.

por um dos garçons, que se mantém tão envolvido a ponto de se emocionar. O cruzamento dessas funções (garçom/ouvinte) ocorre na dimensão do sensível, em que o ato de ouvir é determinante para participação na roda. Desse modo, é possível uma aproximação com o que Márcio Goldman (2003) considera como devir-nativo, ou seja: “O devir, na verdade, é o movimento através do qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma condição outra” (GOLDMAN, 2003, p. 464). Assim, a escuta é entendida como uma dinâmica local que favorece tanto a performance quanto as interações (seja com os garçons, seja com o público) da roda de choro. Logo é possível compreender que participar de uma roda de choro (seja ouvindo ou tocando) é um processo identitário, mutável, efêmero e múltiplo, mediado pelo devir nativo da escuta.

Finalmente destaco a última cena do mesmo vídeo, na qual temos um exemplo claro de como a relação com os trabalhadores do bar aparece no musicar da roda. Trata-se do momento no qual o gerente do bar se aproxima da roda para servir comida e bebida aos músicos. Essa ação ocorre em meio à execução musical, sem que ocorram consequências para a performance dos músicos. A cena como um todo simboliza metaforicamente os diferentes significados e experiências que rodeiam o musicar participativo/apresentacional da roda: os itens trazidos pelo garçom são colocados indiferentemente sobre a mesa dos músicos – como se fosse uma mesa qualquer no bar – e passam a dividir o mesmo espaço que instrumentos valiosos e partituras de músicas importantes para a história do choro.

## **CONCLUSÃO**

Aos olhos de quem chega na roda de choro, tanto o violonista quanto o bandolinista aparentam semelhante postura, entretanto, ao observar atentamente, notamos que cada gesto e olhar pode ser fruto de um processo de significação. Para os músicos que tocam choro em uma roda, as dimensões do apresentacional e do participativo estão presentes a todo momento. Ambas se completam e fazem sentido ao significar diferentes aspectos da performance. Observar essas características de modo pragmático, explorando a dimensão dos olhares e os sentidos dos gestos, nos ajuda a compreender os códigos, a comunicação, os valores e os significados que esse musicar possui para os músicos, para a audiência e para os trabalhadores do bar. De um lado, estruturas participativas que proporcionam a comunicação e a interação entre os performers – mesmo que sejam visitantes e não pertencentes ao núcleo fixo –, de outro, posturas apresentacionais de músicos que estão amplamente comprometidos com a performance do choro e utilizam variados recursos para conduzir essa performance. Na relação entre os dois, o significado geral do musicar emerge em cada gesto, olhar, fala e interação.

## SOBRE O AUTOR

**RENAN MORETTI BERTHO** é doutorando em Música no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/Unicamp).

E-mail: [renanbertho@gmail.com](mailto:renanbertho@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7401-987X>

## REFERÊNCIAS

- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal*: Alexandre Gonçalves Pinto e *O choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
- ASSANHADO – Jacob do Bandolim. Armandinho Macêdo e Época de Ouro nesta maravilhosa interpretação de “Assanhado”. Disponível em: <[bit.ly/assanhado\\_jacob](http://bit.ly/assanhado_jacob)>. Acesso em: 18 dez. 2018.
- BERTHO, Renan Moretti. *Academia do choro: performance e fazer musical na roda*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil nos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CLAYTON, Martin; DUECK Byron; LEANTE, Laura. Experience and meaning in music performance. New York: Oxford University Press, 2013. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199811328.001.0001>.
- CLAYTON, Martin. Entrainment, ethnography and musical interaction. In: \_\_\_\_\_. CLAYTON, Martin; BYRON, Dueck; LEANTE, Laura (Ed.). New York: Oxford University Press, 2013, p. 17-39.
- CONSERVATÓRIO de Tatuí. Choro. Disponível em: <<http://www.conservatoriodetatui.org.br/cursos/choro>>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- ETNOGRAFIA da roda. Disponível em: <[bit.ly/performanceadc](http://bit.ly/performanceadc)>. Acesso em: 28 dez. 2018.
- GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 46, n. 2, 2003, p. 423-444. <https://doi.org/10.1590/s0034-77012003000200012>.
- LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- LIVINGSTON-ISENHOOR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. Choro: a social history of a Brazilian popular music. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- PESSOA, Felipe; FREIRE, Ricardo Dourado. Fonogramas, performance e musicologia no universo do choro. Música Popular em Revista, Campinas, ano 2, v. 1, jul.-dez. 2013, p. 34-60. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/71>>. Acesso em: 28 dez. 2018.
- RAPOSO DE MEDEIROS, B. Ritmo na língua e na música: o elo possível. Música em Perspectiva, v. 2, 2009, p. 45-63. <https://doi.org/10.5380/mp.v2i2.19528>
- SOUSA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. O Clube do Choro de São Paulo: arquivo e memória da música popular na década de 1970. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- SWEERS, Britta. *Protestant-Lutheran choir singing in Northern Germany: dimensions of presentational*

- musicking in local community. In: REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Ed.). *The routledge companion to the study of local musicking*. 1. ed. New York: Taylor & Francis, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315687353>.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Participatory performance and the authentic of place in old-time music*. In REILY, S. A.; BRUCHER, K. (Org.) . *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*. 1. ed. New York: Taylor & Francis, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315687353>
- VALENTE, Francesco. *Spok e o novo frevo um estudo etnomusicológico*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.

# Popular cultures and new performance contexts in contemporary Brazil: the case of Folklore Festival of Olímpia

[ *Culturas populares e novos contextos de performance no Brasil contemporâneo: o caso do Festival de Folclore de Olímpia* ]

**Estêvão Amaro dos Reis<sup>1</sup>**

Pesquisa desenvolvida com o suporte da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Texto traduzido do português por Suellen Gentil and Alicia Magalhães.

**RESUMO** • Este trabalho propõe uma reflexão acerca do papel dos festivais de folclore no mundo contemporâneo. A partir de uma pesquisa etnográfica realizada no contexto do Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL – (São Paulo) e junto ao Pastoril Dona Joaquina, de São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte), os festivais de folclore serão compreendidos como novos contextos de *performance* para as práticas dos grupos performativos das culturas populares brasileiras. A reflexão empreendida terá como suporte teórico os conceitos discutidos por Wenger (2012) e Turino (2008). • **PALAVRAS-CHAVE** • Etnomusicologia; comunidades de prática; festivais de folclore;

novos contextos de *performance*. • **ABSTRACT** • This paper reflects on the role of folklore festivals in the contemporary world. Based on ethnographic research carried out in the context of the Folklore Festival of Olímpia – FEFOL – (São Paulo/Brazil) and with Pastoril Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte/Brazil), folklore festivals will be understood as new contexts of performance for the practices of the performative groups of Brazilian popular cultures. The reflection is based on Wenger (2012) and Turino (2008). • **KEYWORDS** • Ethnomusicology; communities of practice; folklore festivals; new performance contexts.

Recebido em 31 de dezembro de 2018

Aprovado em 29 de julho de 2019

REIS, Estêvão Amaro dos. Popular cultures and new performance contexts in contemporary Brazil: the case of Folklore Festival of Olímpia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 100-122, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p100-122>

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

The lack of traditional contexts for performances of forms of Brazilian popular culture is a phenomenon that can be observed in the contemporary scenario. This traditional context of performance is here to be understood as the locus in which a particular expression of popular culture originally was developed and manifested, combining necessary material and symbolic conditions so that the performance of the representative group from that locus can follow the characteristics established by its historical tradition. The foundation can come in the form of a mythical narrative, as in the case of the groups belonging to the traditional Brazilian festival called *Reinado do Rosário*, in the form of a narrative that refers to the ancestors or that is linked to some action of causality, as is the case of the Brazilian festival *Folia de Reis*.

*Folia de Reis*, for instance, consists of a journey from the headquarters of *Folia* to the place where the *Festa de Chegada* is held. Its traditional context of performance, therefore, consists of the streets and houses of the community which are visited during the journey, and also of the people involved with the performance and tradition. In traditional contexts of performance, different spaces can be integrated and/or merged, as they interact with the performance of the representative group from that locus.

Nevertheless, in the contemporary world, the traditional contexts of performance are increasingly rare, even disappearing in some cases. On the other hand, there is an increasing number of new contexts of performance, generally organized in the form of folklore festivals. The denomination of these festivals range from folklore festivals, international folklore festivals, gatherings of popular cultures, party of the nations, among others. The events take place from the North to the South of Brazil, throughout the year. Similar in form and content, they differ in length and the number of folk groups gathered. The Folklore Festival of *Olímpia* is one of these events. It is important to note that, although the denominations of these events may bring out the word folklore – implicitly or explicitly –, they are events aimed at bringing together groups of music and dances considered “traditional” or folkloric. In these events, activities are organized around musical performances and in many of them, the presence of musicians in the participating groups is mandatory, barring the participation of groups that do not perform live music.

The factors that have led to the shortage of traditional contexts of performance

are many, and vary according to the local and characteristic of the manifestation at hand. It ranges from migratory processes from the countryside to the city, to the restriction of the spaces destined to the popular festivals imposed by the Church – which forced several groups to seek new spaces for their performances – and even the incorporation of new technologies, such as radio, television and, today, the internet. In some cases, arising from the simple fact of the arrival of electric energy. In the past, in an “ideal” setting, Folia de Reis would travel long distances in the countryside with the revelers staying overnight and being fed as guests in the houses visited during the journey. Antonio dos Reis (resident of Olímpia), for instance, says the journey of his Folia would begin on December 13 (Saint Lucy’s Day) and return only on January 6. In the current scenario, on the other hand, many houses in the city do not open their doors to receive performances of Folia de Reis. The same happens with other groups, if in the “old times” Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte) partied until dawn, today, their performances can only be seen for a short time at some folklore festivals or some other places where they are invited to perform. In this new scenario, performative groups of popular cultures seek to adapt to a “new world”, for which they were not originally envisioned.

The new performative spaces have the characteristic of assembling different expressions in the same space, contrary to what is observed in traditional contexts, which basically have similar expressions: Foliás de Reis at Chegadas de Reis; Grupos de Congado at Congado Festivals; Boi groups at Bumba meu Boi and Boi Bumbá Festivals, and so on. In the new contexts of performance there is an equalization of the traditions and the places inherent to each group. In the new space, the revelry no longer sings to pay a promise or to bless and thank the owner of the house for the donation received; the Congos and Mozambicans praise Our Lady of the Rosary in a place different from the place of their party of congado; the numerous groups of Bois (bumba meu boi, boi bumbá) sound their instruments in occasions other than St. John’s day (June 24); the pastoris no longer have the courtyards of the churches to greet the infant Jesus.

In these contexts, performances originating from traditions that have often taken centuries to establish themselves become a spectacle (CARVALHO, 2004; REILY, 2000), and are classified as “folklore”. Rather than being accompanied by members of their communities, they are now seen by unknown people, often representatives of an elite group who historically hold power. They cease to be participatory performances to become, many times, presentational performances (TURINO, 2008). However, considering this perspective, the reflection undertaken in this paper proposes that, by offering a new space for the practices of these groups, the new performance contexts supply, in some level, the lack of opportunities for traditional performances.

The ethnographic context for the discussion of the issues present in this study includes the Touristic Municipality of Olímpia (São Paulo) and the Folklore Festival of Olímpia – FEFOL, an event on its 53<sup>rd</sup> edition in 2017. Being a native of Olímpia, FEFOL has been present in my life since childhood, when I attended the folk groups’ performances with my parents. In a second moment, I was also a member of several groups that appeared in the Festival as a musician.

Paul Rabinow (1992) points out that a shared symbols system is established

between the researcher and the subjects of his research, and only through this system it will be possible to understand the fieldwork entirely. In this case, being “native” made me play the roles of subject and ethnographer simultaneously during the research.

The fieldwork was carried out in FEFOL and with Pastoral Dona Joaquina from São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte), and had as main interlocutors the people linked to the organization of FEFOL, members of the participating folk groups and members of Pastoral to Dona Joaquina.

## **THEORETICAL FRAMEWORK**

### **The studies of folklore and the pejorative vision of the term in Brazil**

From the time of Herder (1744-1803) and Thoms (1803-1885) the studies of folklore were guided in great part by two main characteristics: the “myth of disappearance” and the search for the “national soul”. The transformation of popular culture expressions into “folkloric objects”, resulting from the literary and philological starting point of these studies (BEN-AMOS, 1971), meant that the collections carried out were first aimed at “preserving” and avoiding their disappearance. Similarly, the “national soul” residing in folklore could only be “rescued” by access to the “pure”, simple and naive expressions of the people (REILY, 2000). In a period of consolidation of the Nation States, the urgency contained in both premises led many intellectuals to engage in a real race in search of folklore (ORTIZ, 1994), in search of the “pure”, not “contaminated”, expressions of popular cultures. In Brazil, it was no different.

Fonseca (2009) points out that the transformations experienced in the country during the first half of the twentieth century, among them, the need of establishment, as a nation, in the international scenario, moved a part of the Brazilian intellectuals in search of models of representation that could delimit the construction of a sense of belonging to the nation. Events of a folk nature, including folklore festivals and their congeners are inspired by research carried out in this period. Supported by actions promoted by institutional bodies such as the Campaign for the Defense of Brazilian Folklore, folklore festivals are guided by the “myth of disappearance” and the nationalistic characteristic of the actions undertaken at that time.

The search for the “national soul” – in other words, the search for the identity of the nation – has been the reason behind pioneering research to focus on the “folk object”, to the detriment of all sociocultural diversity that shapes and determines it (REILY, 1990), thus disregarding the social actors involved. This type of approach made the term folklore acquire a pejorative connotation, extending later to folklore festivals. In this perspective, folklore festivals have come to be seen as spaces of decharacterization and distortion of the expressions of popular cultures, considered as places merely destined to the spectacle, to the usurpation of the traditional knowledge that, uncharacterized, would be presented as pure entertainment.

Carvalho (2004; 1999) uses the terms “spectacularization” and “cannibalization”



of popular culture to discuss this process. The author argues that inserted in these new contexts and subjected to a “negotiation” mediated by the unequal relationship of power, there would be no other way out for popular cultures, than complete submission to the will of hegemonic power. However, with regard to observable relations of power, generally considered unequal, I believe it is important to bring to the reflection the thoughts of Popoff (2009) proposes the relativization of the concept of subalternity and suggests that, instead of using the concept of subalternity as one that “understands the impossibility of some groups to have their own voice, to manifest their own cultural universe and legitimize it in a diversity context” (Popoff, 2009, p. 9), or, as Carvalho (1999) points out that “the condition of subalternity is the condition of silence”, it is possible to think of subalternity as a form of power, which as such, is in constant negotiation with the hegemonic power. This thought corroborates the thinking of Néstor García Canclini (2010), for whom “negotiation” has always been a very important strategy used by the subaltern sectors.

Regardless of the approach, folklore festivals, as new performance contexts, represent a type of event that is significantly alternating the function and the form of performance of the performative groups of popular cultures, both in Brazil and abroad. Moved by the gradual disappearance of traditional performance contexts, folkloric groups seek to adapt to the new spaces that are created. A similar process can be observed in *Encontros de Bandas*, events that contributed to the maintenance and restructuring of music bands (REILY; BRUCHER, 2013).

## **FOLK GROUPS, COMMUNITIES OF PRACTICE AND PARTICIPATION**

Etienne Wenger (1998) coined the term “communities of practice” to refer to a group of people “who engage in a process of collective learning in a shared domain of human knowledge” (WENGER, 2012, p. 1). Communities of practice involve groups of individuals who meet periodically, having as their goal and common interest the learning and the ways of applying what has been learned (TAKIMOTO, 2012). Thus, communities of practice can be observed in the most varied formations: “a group of students that defines their identity in the school; a network of surgeons exploring new techniques; a meeting of first-aid managers helping each other deal with problems” (WENGER, 2012, p. 1). They are groups of people driven by a passion for something they do, and they share the ideal that they learn how to do it better by regular interaction (WENGER, 2012). Although the work of the author does not deal with groups that have a specific goal of musical creation, his work “provides a framework for thinking about local musical communities, whether subaltern or not” (GIESBRECHT, 2014).

Wenger (2012, p. 1) points out that “learning may be the reason the community comes together or simply the incidental result of the interactions of the members of a group”, so a group of people with a common interest, per se, does not characterize a community of practice, since the simple definition of a community of practice does not carry intentionality in itself. In other words, not every community is a community of practice. Having considered this, the author presents three

fundamental characteristics for the establishment of a community of practice: 1) the domain; 2) the community; 3) and practice.

First, the domain constitutes the fundamental element of the group, the identity of a community of practice is defined by a common domain of interest. In the case of folk groups, a performative instance of the popular Brazilian cultures, the musical practice determines the common domain of the community.

The second determining characteristic of the community of practice is the community, formed by individuals and their interactions, which results in the building of relationships. Community members engage in joint activities and discussions while pursuing their interests within the domain. By sharing information, members of the community help each other by building relationships that enable one individual to learn from another.

Practice, properly speaking, constitutes the third element and can be understood as the knowledge shared by members. Members of a community of practice are practitioners and develop a repertoire of resources through shared practice. The community of practice is constituted from the combination of these three elements and the development of these elements in parallel allows the community of practice to be cultivated (WENGER, 2012).

The concept of communities of practice implies the idea of negotiation, necessary for the good functioning of the community. In the universe of popular cultures, one can observe that any folkloric group undergoes constant negotiation processes in order to be able to function properly – as does any other amateur musical groups of practitioners. These groups have specific goals and are “organized around the creation of a certain musical practice” (GIESBRECHT, 2014), either to hold a feast in praise of their patron saint or to perform at a folklore festival. Its dynamics of operation impose the need of the development of negotiation mechanisms that prevent the occurrence of events that are detrimental to the operation of the group itself, because that depends on the proper functioning and maintenance of the community itself. According to Reily (2012), one of the ways to avoid the dissolution of groups is to keep everyone singing all the time, so conflicts get smaller and less frequent, because people are immediately involved with the music, as well as being all performing their roles. People already know what they have to do and then they have fun.

As far as communities of practice are concerned, Wenger (2012) points out that they can interconnect with each other forming a set of communities of practices called “constellation” by the author.

Understood as autonomous communities of practice, folk groups need people to carry out the various activities necessary for the group to function satisfactorily. The functions are distributed in administrative and performative roles. The analysis of the performative roles played by the various groups participating in FEFOL leads us immediately to the concepts of participatory performance and presentational performance, coined by Thomas Turino (2008), when discussing the fields of musical practice, from the idea of the social field of Pierre Bourdieu.

Turino (2008) defines participatory performance as a special kind of artistic practice, whose main characteristic is the absence of distinction between the artist and the audience. In participatory performance, participants and potential

participants are distributed in functions with different levels of expertise, which means that everyone, without exception, can integrate the performance. The focus of attention is on the activity itself, on the act of singing, of dancing and on the other participants involved with the performance, and not simply on the product resulting from this activity (TURINO, 2008). Beside the absence of distinction between artist and audience, Turino (2008) highlights other characteristics observable in the participatory performance and enumerates a series of sound resources which serve to inspire and increase participation such as: the open form, which makes possible its repetition several times; the subtle delineation that marks the beginning and the end of the performance; the emphasis on the repetition of musical material; the few variations, short texts in the lyrics of the songs, so that the participants can learn quickly; the little space for virtuosity; the dense textures and tones, which allow any “errors” to be covered up<sup>2</sup>.

In contrast to participatory performance, Turino (2008) presents the concept of presentational performance, a type of performance that presupposes the advance preparation by a group of specialized people, seen as artists and not as ordinary people, whose work will be the design and preparation of an artistic spectacle that will be offered to an audience which, in advance, knows that their only function will be that of an spectator.

## **ETHNOGRAPHIC REPORTS**

### **The Folklore Festival of Olímpia**

Olímpia is located in the Northwest of the state of São Paulo (Brazil), 450 km from the capital, also called São Paulo. It is located on the Guarani Aquifer, the largest reservoir of groundwater in the world<sup>3</sup> and has a population of approximately fifty-three thousand inhabitants, according to data from the 2010 Brazilian Census. In 2014, Olímpia became a Tourist Municipality and, currently, it receives annually about two million tourists in search of the thermal waters of the city’s water parks. In addition, Olímpia is known for its Folklore Festival, held fifty-three years uninterruptedly.

The origins of the Folklore Festival of Olímpia date back to the 1950s, in a school environment, with the classes of Professor Victório Sgorlon (1933-2011), at Ginásio Olímpia, aimed at raising students’ interest in folklore themes. To this purpose, Sgorlon promoted lectures and organized seminars that culminated in the realization of an exhibition of pieces and crafts in the classrooms of the school.

---

2 It does not mean that all the listed sound resources will be founded in all the participatory performance (TURINO, 2008).

3 The Guarani Aquifer is present in four South American countries: Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay, and occupies an area of 1,200,000 square kilometres. Approximately 70% of this water reservoir is located in Brazil, spread over the subsoil of Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul and Santa Catarina (FRANCISCO, s. d.)

In order to obtain support for the research that began from this movement, Sgorlon contacts Rossini Tavares de Lima and Laura Della Mônica who, at that moment, started attending Olímpia, lecturing and directing seminars on the subject. In Sgorlon's words: [...] "we contacted him and he guided us, and Mrs. Laura came to Olímpia at our invitation and taught folklore classes at the school where we worked at that time" (SGORLON, 2011).

In an interview published in the 1971 Folklore Yearbook - a publication edited by FEFOL as of the 7th edition - José Sant'anna (student and continuator of Sgorlon's work) refers to the beginnings of FEFOL, mentioning the initial lectures and the first collections of material that were carried out in 1957, with the aim of "creating in our city [Olímpia] an organ that could protect and disseminate folklore" (SANT'ANNA, 1971). In 1965, the exhibits hit the streets of the city and the streets reached the Matriz of St. John the Baptist Square, with the name of 1st Folkloric Festival of Olímpia.

The FEFOL quickly reached an unexpected extent, generating a great repercussion throughout the region. From then on, teachers, university students, folklorists, famous singers, writers and journalists went to Olímpia in August to watch the meeting of folk groups from all over the country. In 1966, the Department of Folklore of Olímpia was created and, in the same year, the Folklore Museum of Ibirapuera created a special section for the city of Olímpia. On July 27, 1967, Governor Abreu Sodré signed the decree establishing August as the month of folklore. In September 1967, Rossini Tavares de Lima, José Sant'anna and Laura Della Mônica, among others, were appointed to form the State Commission for Folklore and Crafts and on May 8, 1970, the decree included the inclusion of "Folklore Festival" of Olímpia in the State Tourist Calendar (ANUÁRIO DO FOLCLORE, 1975). Today, FEFOL receives almost a hundred folkloric and parafolk groups annually from all Brazilian regions, making it the largest event of its kind in the country.

In the circuit of Brazilian folklore festivals, the term parafolk is used to designate performative groups whose performances are predominantly aimed at the spectacle. The parafolk groups not necessarily are related to the manifestation they will represent and consider the folk groups as a source of research and inspiration for the creation of their artistic works. In these contexts, the term parafolk is in opposition to the term folklore, which refers to "tradition" and "authenticity". Travassos (2002, p. 96) recalls that the Brazilian folklorists gathered in the ambit of the Brazilian Folklore Defense Campaign called the urban groups that exercised the artistic representation of folklore as parafolk.

In fact, no other existing festival of folklore in Brazil provides the gathering of similar quantity and diversity of groups in the same place, congadas, moçambiques, bois, cavalos-marinhos, maracatus, taieras, parafusos, folias de reis, fandangos, reisados and pastoris are examples of some manifestations observed annually in FEFOL. In addition, FEFOL brings together a large part of what characterizes popular Brazilian cultures, such as songs, dances, traditional children's games, study seminars and typical foods, and also has an appropriate place for its realization, built in the 1980s, especially for this purpose. The Recinto de Exposições and Praça de Atividades Folclóricas Professor José Sant'anna, known by the population of Olímpia as "Recinto do Folclore", has an area of 96,800 m<sup>2</sup>, with parking, sheds of metallic

structure in the form of tents of varied sizes, free area to set up a large amusement park and an arena theater with the capacity to receive approximately three thousand sitting visitors, as well as two stages, with structures that resemble those used to receive large media shows from the entertainment industry, intended for the performances of participating folk groups, among them Pastoril Dona Joaquina, from São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte).

When considering the set of practices that compose the Folklore Festival of Olímpia, it is possible to observe that FEFOL is an invented tradition, following the concept formulated by Eric Hobsbawm & Terence Ranger (2014). The practices observed in the new context of performance represented by FEFOL indicate the existence of rules that regulate its operation and at the same time raise values and norms of behavior. Through constant repetition, a relationship of continuity with a historical past is established (HOBSBAWM; RANGER, 2014)<sup>4</sup>.



**Image 1** – Folklore Festival in Matriz Square. Source: Archives from FEFOL [197-?]

---

<sup>4</sup> To know more, see Reis, 2012.



**Image 2** – The singer Inezita Barroso in FEFOL. Source: Archives from FEFOL [198?]



**Image 3** – Folklore Festival in Recinto do Folclore. Source: Archives from FEFOL [201-?]



**Image 4** – Boi de palha – groups in parade in the Recinto do Folclore. Source – Archives from FEFOL [200-

## **PASTORIL DONA JOAQUINA**

The pastoril play can be traditionally found in the Northeast of Brazil, mostly in the states of Alagoas and Rio Grande do Norte. It originally represented the visit of pastors to the stable in Bethlehem. At church patios and in front of the nativity play they sang chants and loas<sup>5</sup> waiting for the Christmas Mass.

Founded in 2006 by the teacher Sephora Bezerra, the folkloric group Pastoril Dona Joaquina, from São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte), was created in order to renew the pastoril tradition in the state. Alexander Ivanovich, member of Pastoril Dona Joaquina since its foundation, reports the pastoril tradition had been fading for about twenty years.

Teacher Sephora, my cousin, invited me since the beginning, when she had the idea of reestablishing the pastoril. The pastoril tradition had been abandoned in the city of São Gonçalo do Amarante. I believe the last pastoril group that went there was Estrela do Norte [...]. There was no renewal because television made things difficult. (IVANOVICH, 2012).

As Ivanovich says, television comes up as a symbol, as a vehicle representing modern times, responsible for the deterioration of traditional practices of pastoril in São Gonçalo do Amarante. A similar case is described by the members of Boi de Cuité (Rio Grande do Norte). The group suffered the same impact as the pastoril groups with the arrival of electric energy to the city of Pedro Velho, and the new means of

---

5 Loas – declaimed part, usually improvised, in the breaks between pastoril songs.

entertainment provided by the television. As a result, Boi de Cuité ceased to exist for almost two decades.

According to Ivanovich, in Rio Grande do Norte it is possible to identify two kinds of pastoril: the religious one, also called Lapinha, and the profane one:

[...] the religious pastoril, or Lapinha, tells the story of the pastors that visit the newborn son of God, so they set off looking for the crib, right?! [...] These were performed mostly in church patios, where the religious parties or the nativity play parties, celebrating the birth of Jesus Christ, would take place. (IVANOVICH, 2012).

Ivanovich still points out the fact that nowadays pastorils are presented in different periods other than Christmas is due to the “profanization” process the religious pastorils went through: “it has been profanized” [...], so there was no longer a right time for it to be danced, any time would do, they could dance in any festivity [...]” (IVANOVICH 2012).

Just like any other manifestation of popular Brazilian culture, which we prefer to call folklore, pastoril presented variations according to the place where it is performed. Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), ([1954], 2001, p. 491) describes a pastoril he saw in a particular way: “The groups sing dressed as pastors, with the characters of an old man, a villain, a country man, a soldier and a sailor”. The description of the characters in the pastoril seen by Câmara Cascudo differs from the characters in Dona Joaquina, except for the old man. In Dona Joaquina, the character of the old man is replaced by the character of a clown. Ivanovich describes this transition in São Gonçalo do Amarante as follows:

[...] the religious pastoril, at the time, had the character of the pastor that led the pastors to the crib in Bethlehem. [...] had the character of the organizer [...], a man that took care of the pastors and organized (he had his own pastoril, for example, the pastoril of Mr. so and so), so he was the organizer. And since he was someone who joked about everything, even to bring some happiness to the audience, he became a funny character. After that, it didn't take much to become a clown. (IVANOVICH, 2012).

The character of organizer explained by Ivanovich is very common in the universe of folkloric groups. The organizer, usually called “owner” of the game<sup>6</sup>, is the person in charge of the maintenance of the group, providing the needed conditions for it to work. Ivanovich is an heir to a traditional circus family from Rio Grande do Norte that, nowadays outside the circus, performs in birthday parties and small shows to which he is hired, but also on the streets of São Gonçalo do Amarante.

In Pastoril Dona Joaquina, Ivanovich is the clown Xapuleta: “I come from the circus, the popular clown. Actually, Xapuleta, the pastoril's clown, is like that. But the clown I usually play, the circus clown, the clown from the streets, is Tamborete de Forró. There are two clowns [...] (IVANOVICH, 2012). He also emphasizes that in the

---

6 All in all, *game* is a term used by the Brazilian folklore groups, especially in the Northeast: game of boi, game of cavalo marinho, game of caboclinhos, game of pastoril.



game of pastoril the clown is the character responsible for leading the performance, which makes his pastoril a profane one.

[...] The profane pastoril was a way that the girls who spent the whole year in church patios being pastors let loose and sang songs that were not praising the son of God. After its creation, it gathered with clown jokes, and songs started to get spicy [...]. (IVANOVICH, 2012).

Ivanovich states that the “profanization” process gave rise to the profane pastoril, the kind of pastoril to which Dona Joaquina belongs.

Aside from the characters Diana and clown Xapuleta, the pastoril of São Gonçalo do Amarante has approximately twenty members, considering dancers and musicians. The dancers are exclusively females, divided into two groups of five, the blue strands and the red strands. The character Diana is responsible for mediating the conflicts between the two groups. The number of musicians that accompanies the group may vary from six to eight members.

The strand dancers wear light cloth dresses, just a bit above the knee, decorated with sequins on the waist and cleavage. They wear white flat shoes and carry a crown decorated with the same sequins as the dresses. The garments are worn by both strands differing only in color, each strand with their respective color. The character Diana is the only one among the dancers whose garments are different. Since she is the mediator of the conflict between the blue and the red strands in the performance, she wears a white dress full of references to both strands. Her crown is divided symmetrically with the colors red and blue.

The clown wears a blue shirt, plaid pants with suspenders and a suit with a sunflower on the lapel. A classical clown nose and traditional make up, a red and blue bowler hat, red socks and sneakers. He also has a type of cane with the nickname of *macaxera*. The clown is responsible for the maintenance and progression of the performance, so he stimulates the pastors in a playful way and interacts with the audience with jokes and games.

Invited for the first time in 2006, Pastoril Dona Joaquina participated in seven consecutive editions of FEFOL, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 and 2013<sup>7</sup>.

---

7 In 2014 the group was invited but was unable to attend.



**Image 5** – Pastoral Dona Joaquina in São Gonçalo do Amarante. Source: Carlos Isaías [201?]



**Image 6** – Pastoral Dona Joaquina in Olímpia (Praça da Matriz). Source: Jonas Olmos [2012]

Câmara Cascudo ([1954], 2001) describes the formation of the pastoril's orchestra as follows: composed of woodwinds and string instruments, *cavaquinho* and guitars and a wind instrument as a soloist. In 2012, on its performance on the 47th Folklore Festival of Olímpia, Pastoril Dona Joaquina had eight musicians and worked only with instruments of professional level. The instrumentation was arranged with a zabumba or bass drum (similar to a martial bass drum, used in fanfares and marching bands); a *caixa clara* or snare drum; a tambourine (made of leather or nylon); a *cavaquinho*; a guitar (six strings); a brass section with a tenor saxophone, a trombone and a trumpet; feminine and masculine voices. The clown Xapuleta not only played the role of an organizer in the performance, but also sang. Amateur and professional musicians played together. The repertoire was dynamic and joyful and comprised mostly rhythms of *forró* (marches, *baiões*, *arrasta-pés*), but also samba. The lyrics talked about themes of game of pastoril and most of them had a twofold ambiguous sense.

According to Francisco de Assis Alves da Silva Júnior and Felipe Eric, musicians in charge of the songs of Pastoril Dona Joaquina, the songs are chosen based on the traditional pastoril repertoire and adapted to the group's needs. They said the accordion is an instrument frequently used in traditional pastoril repertoires in Rio Grande do Norte, except in the region of São Gonçalo do Amarante, in which the accordion is replaced by brass instruments.

Silva Júnior states that Felipe Eric<sup>8</sup> sometimes “exaggerates” in the construction of the musical arrangements, for having an erudite education in music. “[...] sometimes his scores get too erudite. So, I tell him to ease up a bit, not to make an old song too complicated” (SILVA JÚNIOR, 2012). Aside from the adaptations made from the traditional pastoril repertoire, new songs are composed for the group. Ivanovich and Felipe are amongst the songwriters. When the arrangements are finished they are put through the appraisal of all the group members before being added to the repertoire<sup>9</sup>.

Silva Júnior was responsible for Felipe Eric's contact with the universe of Northeastern folklore, a contact Eric has maintained and deepened ever since. In the 48th edition of FEFOL, Felipe stated that he not only had made new friends and played as a guest musician in the performances of many folkloric groups in FEFOL, but also got to know a new instrument, the *viola de coxo* (Mato Grosso). In 2011, Pastoril Dona Joaquina was on the cover of the folklore Yearbook and on the poster of the 47th edition of the Folklore Festival of Olímpia, the edition that paid tribute to the state of Rio Grande do Norte.

---

8 In 2018, Felipe Eric got a degree in Music at the Federal University of Rio Grande do Norte. Felipe plays the flute, the piccolo, the accordion and the *cavaquinho*.

9 In 2013, Edward Marques da Silva, musician and songwriter from Olímpia, composed a song that was added to the repertoire of Pastoril Dona Joaquina.



Image 7 – Poster of the 47th FEFOL. Source: Jonas Olmos [2012]

## PASTORIL DONA JOAQUINA IN SÃO GONÇALO DO AMARANTE

Ivanovich says that the situation of folklore groups in Rio Grande do Norte is precarious and emphasizes that before being officially invited by the organizing committee of FEFOL, Pastoril Dona Joaquina did not know about the event.

Until then we didn't know about the Festival, that was in 2007. My cousin Sephora said a thing or two about this Olímpia Festival, but until then we had no idea how great it was. [...] [In São Gonçalo] there isn't any public entity that takes care of that [...] we end up left to our own devices [...]. (IVANOVICH, 2012).

In 2012, during the project Agosto de Alegria, in Natal, we were able to verify what has been said by Ivanovich. In spite of being intended to celebrate the

month of folklore and of being organized by public entities, the project was poorly structured.

However, it is important to note that traditionally these groups' performances (Pastorils, Ternos de Congo, etc.) are done in residences or church patios amongst the nativity plays, similarly to the Folia de Reis, which dismisses the need for microphones or sound equipment. The very stage of these performances – the living room of a home, the patio of a church – added to the interaction of the audience (Turino, 2008), makes the setting an ideal environment. However, when taken to the context of a formal performance (Turino, 2008), as in the case of the project Agosto de Alegria, some equipment is needed to aid the sound projection. That is what we meant when we stated that it was poorly structured.

The account of Ivanovich shows the impact the new context of performance of FEFOL made in the group.

We were surprised when we came here, by the way they welcomed us. That made us want to go for it, to participate in more festivals, to show our work. [...] Other groups started restructuring themselves because of the encouragement we received here and passed to them [...]. (IVANOVICH, 2012).

FEFOL appears as a counterpoint to the places Pastoril Dona Joaquina usually performed in Rio Grande do Norte, i.e., a place that values the work of the group.

This trip we made to Olímpia is what stimulated us to spread the word and make people want to come here as well. [...] Even children started to make groups. There's a cultural point making a Boi Mirim and a Pastoril Mirim (folkloric groups with children), you know? So, they grow up with the will to participate. [...]. Nowadays, there are ex-members of Pastoril Dona Joaquina in the university [UFRN], becoming professional dancers, participating in the folkloric events of the university. (IVANOVICH, 2012).

The feeling of being valued in the new context of performance goes beyond the period of FEFOL, with results that affected even the traditional performance context of the group.

## **THE PERFORMANCE OF PASTORIL DONA JOAQUINA AT FEFOL**

On the stage of the 47th FEFOL, the musicians of Pastoril Dona Joaquina were set on stage, the clown Xapuleta entered testing and playing with the wireless microphone. He walked to the center of the stage and announced that the game was about to begin, Pastoril Dona Joaquina calls their performance a journey<sup>10</sup>.

---

10 The translation of the description that follows was carried out emphasizing the ideational elements of the speech. In its original form, in Brazilian Portuguese, the speech is permeated with rhythmic elements, such as rhymes, limericks and word plays, that are associated to this genre.

Hey, hey, oi, oi! It's alive! It's alive.  
Good evening once more,  
Good evening Olímpia, good evening Brazil!  
Good evening to everyone, to our arrival.  
Here is a clown who's not silly at all.  
I've come to bring the girls of Pastoril Dona Joaquina  
To dance a journey.

Xapuleta goes in the direction of the official team's camera that is recording the festival<sup>12</sup>:

Today we'll see a conflict  
That will knock your socks off,  
We have the red strand  
That you may enjoy."

Faces the audience, points to the blue strand and bows down to Diana:

We also have the blue strand  
That makes me speechless,  
But, we have Diana  
That no one can fight for,  
For she is the one  
The only owner of my heart!

Faces the musicians and shouts:

Go conductor!

The musicians start playing arrasta-pé with an introduction made by the brass sections and the pastors get on stage in two lines conducted by Diana, who carries the group's flag. The dancers set the pace, the right foot goes to the front and then back, following the arms that make wide wave-like movements. The clown dances in the middle, between the two strands. When the singing part begins, the dancers go to the back, changing the scenario. The rehearsed gestures follow the lyrics and the strands copy each other's movements. They want to hold the attention of the public, for in the end it will decide which one is the winner.

[brass introduction]  
Excuse me sir owner of the house,  
The pastoril wants to play a game [encore]  
I've been looking for a pastor,  
I found her just now [encore]

---

12 The recording of FEFOL's main stage is transmitted live to the festival's website.

And we came to worship  
Jesus was born to save us [encore]  
It's my opinion and what I think it's right,  
To love the reds with a joyful heart  
And to love the blue strand with a joyful heart too  
But I'm tired from running  
So tired I got to sit down [encore]  
I've been looking for a pastor,  
I found her just now [encore]  
But I'm tired from running  
So tired I got to sit down [encore]  
I've been looking for a pastor,  
I found her just now [encore]  
[brass finishing introduction]

The journey of Dona Joaquina comprises a set of songs. The first song asks permission for the owner of the house to come in, a common attitude in the performance of folkloric groups that refers to its traditional context, when they visit the houses of the community. After the opening song, a samba with double sense lyrics comes right after the clown's line, "Oh, I like this sambinha, shake it!" And plays with the dancers that have their hands on their waists or are holding the tip of the dress in a movement of *sarandeio*<sup>12</sup> and move their hips to the rhythm of the song.

[saxophone introduction]  
My money doesn't buy a fan,  
Shake it, shake it pastor, shake your fan  
Oh girl, when I die  
Don't bury me in a shallow grave  
So a cockroach doesn't come  
And bite my leg  
Shake it, shake it pastor, shake your fan  
Oh girl, my girl  
With the body of a twisted line  
May God want you to be  
The end of my life  
Shake it, shake it pastor, shake your fan  
Oh, my boat doesn't flow  
And my boat doesn't sink  
Oh, honey I want to see  
Your skirt swaying  
Shake it, shake it pastor, shake your fan

[saxophone introduction]

---

12 Sarandeio – holding the tip of a skirt making oscillating movements, making waves with the skirt.

Oh Carol, I never touched your tarol (snare drum)! [clown Xapuleta]

From song to song, the journey continues until the end of the performance, when clown Xapuleta asks the audience which strand is the winner. After choosing which one is the winning strand, the group sings a final song and leaves the stage. Many times the clown declares a tie, making everyone happy.

## **FINAL REMARKS**

We can understand the Pastoral Dona Joaquina as a community of autonomous practice (WENGER, 2012), with defined administrative and performative roles, a board of directors, musicians and dancers, which allows the group to do a good job.

The board is responsible for maintaining the group, as the musicians and dancers share the performative roles. The performative roles attributed to the dancers correspond to the characters of Diana, shepherds and the clown. The shepherds are divided into two groups: the blue string and the red string. They are composed exclusively by young women. In a contest to choose the best string amongst the two, the shepherds sing and dance for the attention of the audience. The character of Diana is responsible for the mediation of the dispute, interacting with the shepherds during the game. The clown is responsible for the maintenance and running of the performance.

Although the FEFOL stage structure favors groups whose performances are predominantly presentational, there is place for participatory performance, the main characteristic of the folkloric groups in FEFOL. In the main stage of FEFOL, Pastoral Dona Joaquina presents its journey to an audience that watches the performance attentively, although they participate in some moments driven by the jokes of the clown Xapuleta. The audience is often invited to take the stage to sing and dance with the group. In these moments, the performance gradually begins to present the characteristics observed in the participatory performance, corroborating with Turino (2008), whose work points out the possibility of the existence groups, whose performances simultaneously present characteristics observed both in the field of participatory performance and in the field of presentational performance.

As a community of practice, the interest of Pastoral Dona Joaquina is the tradition of Pastoral from São Gonçalo do Amarante. Through this common interest, which involves the songs and dances attributed to the performances by the group, its members gather together with the purpose of renewing this tradition in the city and strengthen their relationships as a group and with the community itself. The shared knowledge in its practice develops a repertoire of resources that will be used by the whole group. Thus, through the shared practice provided by interaction, Pastoral Dona Joaquina (re)creates its performative repertoire, a repertoire that allows the group to flexibilize their practices according to the context, whether in São Gonçalo do Amarante or in the stages of FEFOL.

In addition, FEFOL can be examined as a “constellation”, a term used by Wenger (2012) to refer to an interconnected set of communities of practice. The “constellation”



of communities of practice observed in the organizational structure of FEFOL has the Festival itself as a common domain of interest, where members of the community are equivalent to the communities of practice formed by the folk groups, the organizing committee and the other groups involved, whose practice represents shared knowledge among the various interconnected communities. The knowledge that is produced having as reference the FEFOL itself results in its excellent functioning and maintenance during all those years of its accomplishment.

Besides, the beginning of a process of renewal of the pastoril tradition in the region of São Gonçalo do Amarante after the participation of Pastoril Dona Joaquina at FEFOL, as said by Ivanovich, indicates that the insertion of Pastoril Dona Joaquina's practices in a new context of performance enhances the symbolic capital (Bourdieu, 2007) of the group – in the sense that any artistic or cultural production would become a symbolic good. Adding this case to the exchange of experiences of diverse folkloric groups in FEFOL shows their changes when returning to their homes feeling empowered. A feeling that affects the whole group and everyone around it, promoting the “rebirth” of folkloric groups in São Gonçalo do Amarante.

Thus, Pastoril Dona Joaquina follows their path changing and giving (a new) meaning to their traditions and adapting to new performance contexts in the contemporary world.

## SOBRE O AUTOR

**ESTÊVÃO AMARO DOS REIS** é pesquisador do Projeto Temático “O musical local: novas trilhas para a etnomusicologia” (Fapesp/Unicamp/USP).  
E-mail: amarodosreisestevao@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-8792-0242>

## REFERÊNCIAS

- ANUÁRIO DO FOLCLORE. Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” e Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano XVII, n. 20, 1996.
- \_\_\_\_\_. 1971 a 2011. Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia.
- BEN-AMOS, Dan. (1971). Hacia una definición de folklore en contexto. In: BLACHE, M. *Narrativa folklórica* (II). Buenos Aires: Fada, 1995
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Tradução Sergio Miceli et al. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos; 20 / dirigida por J. Guinsburg).

- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Coleção coordenada por Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. (Coleção Memória e Sociedade).
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CARVALHO, José Jorge. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *Série Antropologia*. Brasília: 1999, p. 1-30.
- \_\_\_\_\_. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan, 2004, p. 65-83. (Série Encontros e Estudos, n. 5.)
- CASCUDO, Luís Câmara da. *Dicionário do folclore brasileiro*. II. ed. São Paulo: Global, 2001.
- FELIPE, Eric. [inédito]. Entrevista concedida a Érica Giesbrecht, em ago. 2012. Arquivo de áudio em formato mp3.
- FONSECA, Edilberto José Macedo. Etnomusicologia e folclore: o caso do levantamento folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje. *Música e Cultura*, v. 4, 2009, p. 1-10.
- \_\_\_\_\_. Reis dos temerosos: comunidades, identidades e circuitos musicais em Januária-MG. In: *Claves*, v. 1, p. 21-38, 2013.
- \_\_\_\_\_. A ideia de folk e as etnomusicologias. *Debates*, v. 12, 2014, p. 79-91.
- FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. Aquífero Guarani. Brasil Escola. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/brasil/aquifero-guarani.htm>>. Acesso em: 17 nov. 2015.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. I. ed. 3. reimp. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- GIESBRECHT, Érica. “Não há música sem dimensão política”: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. [entrevista a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza]. *Proa*. n. 4, v. 1, 2014.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Traduzido por Celina Cardim. 3. ed. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- IVANOVICH, Alexander. [inédito]. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis, em ago. 2012. Arquivo de áudio em formato mp3.
- LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. O batuque e os “Filhos de Zambi”: recriações sociomusicais na Comunidade Negra dos Arturos. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 3., São Paulo. *Anais...*, 2007, p. 1-7.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olhos d’água, s. d.
- POPOFF, Marcela Liliana Caetano. *As perversões ficcionais da representação: de Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro*. 233 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- RABINOW, Paul. *Reflexiones sobre um trabalho de campo em Marruecos*. Madrid: Ediciones Jucar, 1992.
- REILY, Suzel Ana. Musicalidade, colonialismo e comunidades de prática nas Minas Gerais do século XVIII. (não publicado), 2010.
- \_\_\_\_\_. Jornadas encantadas: as folias de Reis do sul de Minas. In: *Festas populares, folias de reis*. Textos do Brasil. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Voices of the magi: enchanted journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Folk music, art music, popular music: what do these categories mean today?*. [S.l.], 2000.

- \_\_\_\_\_. Manifestações populares: do “aproveitamento” à reapropriação. In: REILY, S. A.; DOULA, S. M. (Org.). *Do folclore à cultura popular*. ENCONTRO DE PESQUISADORES NAS CIÊNCIAS SOCIAIS. São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. *Anais...*, 1990, p. 1-31.
- REIS, Antonio dos. [inédito]. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis, em 2011, 2014, 2015, 2016. Arquivo de áudio em formato mp3.
- REIS, Estêvão Amaro dos. *Práticas contemporâneas das culturas populares brasileiras: o Festival do Folclore de Olímpia*. 267 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- \_\_\_\_\_. *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta*. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- SANT’ANNA, José. *Anuário do folclore*. Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, 1971.
- \_\_\_\_\_. *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta*. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- SGORLON, Victório. [inédito]. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis, em mar. 2011. Arquivo de áudio em formato mp3.
- SILVA JÚNIOR, F. A. [inédito]. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis, em ago. 2012. Arquivo de áudio em formato mp3.
- TAKIMOTO, Tatiana. Afinal, o que é uma comunidade de prática? Blog da SBGC (Sociedade Brasileira de Gestão do Conhecimento), 23/4/2012. Disponível em: <<http://www.sbgc.org.br/blog/afinal-o-que-e-uma-comunidade-de-pratica>>. Acesso em: 18 fev. 2016.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a *performance* como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, J. G. J. C. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Brasília: ICS/UnB, 2004.
- TURINO, Thomas. Social identities and indigenous musical practices. In: \_\_\_\_\_. *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- WENGER, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning, and identity*. Cambridge, University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Communities of practice and social learning systems: the career of a concept*. 2012. Disponível em: <<http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2012/01/09-10-27-CoPs-and-systems-v2.01.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

# Do ensaio à apresentação: dimensões da *performance* musical de um coro institucional

[ *From rehearsal to performance: dimensions of the musical performance of an institutional choir* ]

**Hellem Pimentel<sup>1</sup>**

Este trabalho é uma expansão do artigo “A concepção do *é e enquanto performance* a partir da etnografia da *performance* musical de um coral institucional” (FIGUEIREDO, 2017). Uma primeira versão foi apresentada como monografia de doutorado em Música da Unicamp. Agradeço à minha orientadora, profa. dra. Suzel Reily, ao prof. dr. Ângelo Fernandes e à dra. Alice Villela, pelos valiosos comentários, e também a Fabíola Bortolozo, pelas conversas proveitosas na construção deste texto.

**RESUMO** • Este artigo se propõe a olhar para a atividade coral no contexto da Justiça Federal do Espírito Santo (JFES) com base em discussões presentes nos estudos da *performance* e na etnomusicologia. A partir da etnografia de um ensaio e uma apresentação do Coro da JFES, o conceito de *performance* será associado à compreensão do fazer musical enquanto processo e com finalidade de propiciar interação social. • **PALAVRAS-CHAVE** • *Performance*; canto coral; ensaio; etnografia da *performance* musical. • **ABSTRACT** • This article

presents the choral activity in the context of the Justiça Federal do Espírito Santo (JFES) based on current discussions in the field of performance studies and ethnomusicology. Through the ethnography of a rehearsal and performance of the JFES Choir, the concept of performance will be associated with the understanding of music making as a process, with the purpose of providing social interaction. **KEYWORDS** • Performance; choral singing; rehearsal; ethnography of musical performance.

Recebido em 9 de janeiro de 2019

Aprovado em 10 de julho de 2019

PIMENTEL, Hellem. Do ensaio à apresentação: dimensões da *performance* musical de um coro institucional. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 123-141, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p123-141>

<sup>1</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF, Juiz de Fora, MG, Brasil).

No ano de 2009, um grupo de servidores da Justiça Federal do Espírito Santo se reuniu para dar vida ao Coro da JFES<sup>2</sup>, iniciando suas atividades em outubro do mesmo ano. Segundo o *release* do grupo, os servidores “viram no projeto coral um instrumento agregador, capaz de traduzir em manifestação cultural os valores perseguidos no âmbito da Justiça, tanto interna quanto externamente”, além de buscar o investimento na qualidade de vida de seus participantes e a aproximação da Justiça Federal com a sociedade. Com o apoio financeiro da Associação dos Servidores da Justiça Federal – ES (Assejufes)<sup>3</sup>, o coro atuou por quase sete anos, suspendendo suas atividades em junho de 2016. Durante todo esse tempo, estive à frente do grupo como regente e pude observá-lo em vários momentos em que o fazer musical construiu significados capazes de promover transformações tanto no âmbito pessoal quanto profissional<sup>4</sup>.

O presente artigo se propõe a olhar para a atividade de canto coral no contexto da JFES a partir de discussões presentes nos estudos da *performance*, considerando *performance* não somente em sua concepção tradicional – o momento da apresentação –, mas como uma forma de comportamento expressivo que ocorre na interação entre seres humanos. A análise será feita com base na etnografia da *performance* musical do grupo em dois contextos específicos: um ensaio e uma apresentação realizada

---

2 Daqui em diante usaremos a abreviação JFES – Justiça Federal do Espírito Santo.

3 A JFES não possui verba própria para custeio do projeto coral, sendo o sustento financeiro do coro (o salário do regente e demais gastos pontuais) assumido pela Assejufes.

4 A paralisação do Coro da JFES deveu-se à minha aprovação em concurso público para o magistério superior, o que impossibilitava a continuidade à frente do grupo. Depois de três anos, o coro está se articulando para retomar oficialmente suas atividades no segundo semestre de 2019. Nesse período, seus integrantes atuaram esporadicamente em eventos internos, reunindo-se por conta própria.

na própria instituição<sup>5</sup>. Para o intuito deste trabalho, a *performance* apresentacional será considerada em contraponto aos ensaios, porém sem perder de vista que ambos os momentos são exemplos de algumas das diversas práticas do fazer musical coral e se complementam entre si. A *performance* musical do coro no âmbito da JFES será compreendida como um enquadramento estético e interativo que evidencia: o ensaio como um momento privilegiado de convívio social, a função do aquecimento como transição, o aspecto avaliativo da *performance*, a relação de troca com o público, o potencial da *performance* para modificar *statu quo* e atuar na saúde física, mental e emocional de seus participantes.

## **PERFORMANCE EM PERSPECTIVA**

*Performance* é uma palavra que contempla uma multiplicidade de ações e comportamentos. Chamamos *performance* o desempenho artístico de alguém ou algum tipo de exibição pública; usamos o termo para falar da capacidade de um atleta ou de uma máquina; também o empregamos para nos reportar a alguma prática cultural compartilhada, entre tantos outros eventos que *performance* pode abarcar. A popularidade do termo e a sua crescente aplicação em estudos acadêmicos resultaram em uma produção científica cada vez mais complexa e diversificada. Considerada “um conceito essencialmente controverso”, *performance* abre-se a interpretações antagônicas possíveis, promovendo o constante exercício de diálogo e avaliação crítica que evidencia sua riqueza conceitual (STRINE, LONG E HOPKINS, 1990).

O uso cotidiano da palavra *performance* aponta para a demonstração pública de alguma habilidade no âmbito artístico, trazendo à memória atividades como teatro, dança e música. Segundo Marvin Carlson (1999, p. 3), ao refletirmos sobre o que nos faz considerar tais atividades como “performativas”, observaremos que elas requerem a presença física de seres humanos (ou animais) que demonstrem suas habilidades frente a uma plateia.

Um dos autores que explora essa compreensão de *performance* é Richard Bauman. Fundamentado na antropologia linguística, Bauman defende a concepção de *performance* como um enquadramento (*framing*) interpretativo<sup>6</sup> que implica exibição de competência e “envolve, por parte do *performer*, a responsabilidade perante um público pela maneira como a comunicação se realiza, para além do conteúdo referencial”.

---

5 Por estar completamente inserida no objeto de análise, inclusive ocupando uma posição hierarquicamente superior em relação aos integrantes do coro, busquei constantemente um distanciamento crítico e reflexivo, reconhecendo, porém, que uma total imparcialidade talvez não seja possível. Apesar das reflexões aqui presentes não serem diretamente sobre minha atuação como regente, é indiscutível que as decisões que tomo à frente do coro direcionam as ações de seus integrantes e fazem parte da análise. Nesse sentido, estamos todos “performando” juntos, sendo este um trabalho autoetnográfico.

6 Gregory Bateson (1972) foi o primeiro a desenvolver sistematicamente a noção de *frame* como um contexto interpretativo definido, provendo diretrizes para discriminar as ordens da mensagem. O conceito foi trabalhado de forma aprofundada por Erving Goffman em sua obra *Frame analysis* (1974), tornando-se uma das principais referências.

A ação expressiva de quem realiza a *performance* constitui-se em objeto de avaliação por parte do público, que julgará “a forma como é feita, a habilidade e a eficácia da exibição de competência do *performer*” (BAUMAN, 1975, p. 293)<sup>7</sup>. As diretrizes da *performance* e os termos de sua avaliação, por estarem enquadrados e contextualizados, irão variar de acordo com a cultura, a comunidade, a pessoa e a situação.

O autor observa que a *performance* proporciona aos seus participantes um aprimoramento da experiência pelo prazer inerente ao ato de expressar-se e pelo aumento na intensidade da interação comunicativa. Essa interação dá ao *performer* o domínio sobre sua audiência na medida em que esta valoriza sua *performance* e se permite envolver por ela. O *performer*, então, extrai atenção e energia participativa do público, ganhando controle e prestígio, o que o torna potencialmente um instrumento de transformação social (BAUMAN, 1975, p. 305).

Uma concepção diferente é apresentada por Richard Schechner e sua noção de “comportamento restaurado” (*restored behavior*). Partindo de investigações na área da antropologia do teatro, Schechner compreende *performance* como comportamento restaurado, duas vezes vivenciados, ações que são antecipadas, aprendidas, preparadas. Sua abordagem não se fundamenta na demonstração de habilidades, mas em um comportamento que estaria à parte do “eu”, direcionado para se fazer “daquela maneira” e, por estar enquadrado e separado, ele pode ser retido, exercitado e realizado novamente (SCHECHNER, 2003, p. 34-35). Esse distanciamento entre o “eu” e o comportamento é uma clara alusão ao ator e ao papel que este interpreta no palco (CARLSON, 1999, p. 4). Para Schechner, os rituais, os hábitos, a rotina da vida são comportamentos restaurados: “Tudo no comportamento humano indica que nós ‘performamos’ nossa existência, especialmente nossa existência social” (SCHECHNER apud KAPCHAN, 2003, p. 121).

Esse conceito de *performance* leva-nos à compreensão de que toda ação humana consciente é *performance*, pois todo comportamento aprendido é comportamento restaurado. Porém, na perspectiva da prática cultural, algumas ações serão enquadradas como *performance*, e outras não. Afirmar que algo é *performance* compreende uma convenção, uma tradição, uma designação social e histórica de gêneros a serem considerados *performances*, enquanto outros ficam de fora. *Ser performance* não é algo inerente à ação, mas depende do seu contexto e recepção. Em contrapartida, podemos estudar eventos, ações e objetos *enquanto performance*. A concepção do *ser* e do *enquanto* apresenta-se, na visão de Diana Taylor, como uma “lente metodológica” que “ressalta o entendimento da *performance* como algo simultaneamente ‘real’ e ‘construído’”, trazendo afirmações ontológicas e epistemológicas (TAYLOR, 2013, p. 10). A análise *enquanto performance* entende que a *performance* está *entre*, e não *em* alguma coisa, investigando “o que faz o objeto, e como interage e se relaciona com outros objetos e seres. *Performances* existem apenas enquanto ações, interações e relações” (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Podemos associar essa noção de *performance* com a compreensão do fazer musical trazida pelo etnomusicólogo John Blacking (1973). Ele definiu *música* como *produto* da atividade humana e a distinguiu do *fazer musical*, sendo este o *processo* de produção.

---

7 A tradução das citações de obras em inglês é de nossa responsabilidade.

Para Blacking, não é o produto que determina o processo, mas a finalidade da atividade musical está nas relações que a *performance* gera. Ao usar constantemente o termo *performance*, Blacking não o faz no sentido apresentacional, mas no sentido do fazer musical, referindo-se ao processo de interação através da música. O fazer musical, portanto, consiste em uma forma de interação social não verbal, onde a música é o elemento que propicia a organização dessas relações.

A ênfase no processo de produção musical (e não no produto sonoro) levou Thomas Turino (2008) a elaborar uma nova classificação baseada na maneira de fazer música, dividindo a música produzida em tempo real como *participativa* e *apresentacional*, e a música gravada como *gravações em alta-fidelidade* e *arte de estúdio*. Para ele, a música não é uma forma unitária da arte, mas tipos distintos de atividades que preenchem diferentes necessidades e formas do ser humano (TURINO, 2008). Definição ainda mais abrangente é a de Christopher Small (1998), que compreende o fazer musical não apenas ligado à produção sonora, mas como toda forma de engajamento musical, utilizando o termo *musicking* para defini-lo. Todos os que participam, em qualquer nível, de uma *performance* musical também estão “musicando”. Ao considerar o musicar como uma atividade na qual todos os presentes estão envolvidos e são responsáveis por ela, a *performance* musical é percebida como “um encontro entre seres humanos que ocorre através da mediação de sons organizados de formas específicas” (SMALL, 1998, p. 10). Tal concepção também engloba todas as etapas que afetam a natureza do evento, incluindo sua preparação. “Isso significa que compor, praticar e ensaiar, ‘performar’ e ouvir não são separados do processo, mas são todos aspectos da grande atividade humana chamada musicar”<sup>8</sup> (SMALL, 1998, p. 11).

A *performance* musical pode ser compreendida para além do momento apresentacional, consistindo no processo de produção musical onde o objetivo reside nas relações que produz. Por esse ângulo, analisaremos um ensaio e uma apresentação pública do Coro da JFES, observando como o contexto afeta o fazer musical desse grupo e põe em perspectiva diferentes dimensões de *performance*.

## O CORO DA JFES EM PERFORMANCE

### O ensaio

Uma vez por semana, quando o relógio marca 18h, os servidores da JFES se reúnem para um momento bem diferente do dia<sup>9</sup>. É a hora do ensaio do coro, que geralmente acontece no auditório da instituição. Chego ao local de ensaio quinze minutos antes de seu início e, enquanto aguardo a abertura do auditório, aproveito para apreciar

---

8 Esse também é um ponto trabalhado por Schechner (2011a) em relação à *performance*. Ele nos apresenta a “sequência total da *performance*”, um sistema maior do que apenas a apresentação pública, dividido em sete partes: 1) treinamento, 2) oficinas, 3) ensaios, 4) aquecimentos, 5) *performance*, 6) esfriamentos e 7) balanço.

9 A periodicidade dos ensaios – uma vez por semana, por uma hora, dentro do expediente – foi proposta pelos próprios servidores, conforme disponibilidade do grupo.



as pinturas em aquarela que estão em exposição no *foyer*. Logo ganho a companhia de Sara e Júlia<sup>10</sup>, duas integrantes do coro.

A porta do auditório é aberta por Tuca, um dos servidores da JFES que auxilia na utilização desse espaço. Tuca não participa do coro, apesar da nossa constante insistência, pois diz que “não tem voz para isso”. Assim como ele, muitos servidores acreditam que para participar do projeto precisam ter a habilidade de cantar desenvolvida previamente, julgando-se inaptos para tal. Contudo, o Coro da JFES é aberto a todos os servidores, não possui teste de seleção e aceita integrantes em qualquer época do ano. Em todas as apresentações internas sempre reforçamos o convite aos servidores.

Os coristas vão chegando aos poucos, conforme suas demandas de trabalho permitem, e se acomodam nas cadeiras arrumadas em semicírculo – sempre que possível, organizamos o espaço dessa forma, para que todos possam se ver e estejam igualmente inseridos no grupo. Já nesse início, observamos momentos de alegria e descontração: cada um é recepcionado com “que bom que você veio!”. O ensaio acontece no final do expediente (que termina às 19h), e frequentemente os integrantes chegam estressados de um dia pesado de trabalho, com dores nas costas por ficarem sentados em frente ao computador durante horas, por aborrecimentos oriundos do trabalho ou dos relacionamentos profissionais, ou mesmo por questões pessoais não necessariamente ligadas ao serviço. Todavia, muitos ali presentes ressaltam que, principalmente quando o dia é “ruim”, não deixam de participar do ensaio do coro por ser um momento agradável, de interação com os colegas, onde o canto e o riso ajudam a lidar com o trabalho e a exaustão. O ensaio como um todo é um grande momento de descontração, quando pessoas que trabalham no mesmo local mas quase não se encontram interagem de forma intensa e expressiva por meio da música.

Às 18h10, ainda com poucos integrantes, damos início ao ensaio realizando atividades da rotina coral. Peço para que eles inspirem lenta e profundamente, expandindo as costelas e o abdômen, deixando o ar preenchê-los completamente; a expiração, da mesma forma, lenta e natural, abrindo a boca e deixando o ar sair. Quase todos fecham os olhos na realização do exercício. Como variação, peço que a inspiração seja acompanhada por um movimento de elevação dos braços pela lateral do corpo, assim como a expiração pelo movimento de retorno do braço ao seu ponto de partida – primeiro o braço direito, depois o esquerdo, e depois os dois juntos, deixando as mãos se encontrarem acima da cabeça. Os movimentos são lentos e sincronizados com a contagem de quatro tempos para cada gesto, e a respiração deve ser dosada para “caber” nessa contagem. Solicito que os coristas observem o movimento de seus braços, realizando-os de forma contínua e orgânica tanto quanto possível. Esse é o importante momento de concentração e transição, quando o servidor da JFES irá se transformar num artista/cantor e focará sua atenção e energia no fazer musical coletivo. E isso é sempre frisado para o grupo.

Depois, partimos para os exercícios de alongamento. Movimentamos braços, mãos, ombros, pescoço, cabeça; fazemos caretas, mexemos os olhos, a boca e a língua de forma exagerada. Para finalizar, abrimos os braços espreguiçando e dando um

---

10 Os nomes verdadeiros foram alterados.

grande bocejo. De modo geral, todos gostam dessa etapa e entendem sua relevância para um melhor rendimento do ensaio.

Em sequência, vêm os exercícios de técnica vocal por meio de vocalises. O uso da escala maior combinada com vogais e sílabas diversas, tanto em graus conjuntos como em saltos, prevalece como modelo dos exercícios que usamos, realizados em *legato*, *staccato* e glissando. São observados principalmente aspectos como timbre, extensão, colocação vocal, afinação, articulação, projeção, entre outros, que, de acordo com o repertório a ser estudado, podem ser o foco do trabalho. Todos já estão acostumados aos exercícios, e os executam com familiaridade. Enquanto fazemos o vocalise, uma das integrantes do naipe de contralto sente dificuldade de chegar às notas mais agudas, cantando de propósito um “uh” bem forte e fora da afinação, levando todos às gargalhadas. Fernanda, servidora que participa desde o início do projeto, de vez em quando brinca com sua dificuldade de alcançar notas agudas e mostra-se impaciente com tal limitação, apesar de admitir que já “melhorou bastante”. O vocalise continua, e todos voltam à concentração, até que Antônio chega tumultuando novamente o ensaio e dizendo que “o som estava bonito lá de fora”, mas agora que ele chegou “vai ficar muito melhor!”. E mais uma vez a risada toma conta do ensaio.

Antes do término do vocalise, chegam mais três pessoas, todas do mesmo setor, que também são recepcionadas com palmas e boas-vindas. É interessante observar a alegria com a qual os integrantes são recebidos mesmo chegando depois do horário. Em vez de um olhar de reprovação pelo atraso, os coristas encontram sorrisos e falas de incentivo. Creio que isso se deve à compreensão de que todos ali exercem funções de grande responsabilidade e que nem sempre é possível pausar o trabalho em andamento. O grupo possui em torno de 15 integrantes (essa média se manteve durante o tempo de existência do coro, variando entre 12 e 20 componentes) e é composto, em sua maioria, de grandes líderes da JFES – diretores de núcleo administrativo ou de vara, supervisores e oficiais de gabinete.

Depois do aquecimento, direcionamos o ensaio para o repertório a ser trabalhado. A música escolhida é “Encontros e despedidas”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, um arranjo a quatro vozes de Eunice Rangel. A peça foi iniciada na semana anterior, e todos receberam a partitura e o áudio com a melodia de cada naipe. Apesar de utilizarmos a partitura, é importante enfatizar que o método de aprendizagem musical empregado no grupo é essencialmente aural, e a leitura obviamente não é algo requerido<sup>11</sup>. Na dinâmica do Coro da JFES, a partitura é um suporte inicial e deve ser deixada de lado assim que

---

11 O uso da partitura não foi problematizado quando o projeto começou. Adotou-se o artefato como hábito da prática coral por mim vivenciada. Ela também não foi questionada pelos integrantes do coro, que, no início, usavam-na unicamente para acompanhar as letras das canções (inclusive extraindo o texto da partitura e produzindo seu próprio “guia”), mas com o passar do tempo ganharam familiaridade com os signos da partitura e interesse na compreensão da escrita musical. O uso da partitura para coros “leigos” é comum e, como mostra a literatura produzida na área, bastante apreciado e defendido pelos regentes, que apontam o aprendizado e o desenvolvimento musical do cantor como um de seus principais benefícios (ver, por exemplo, FIGUEIREDO, 2006; MIRANDA, 2017). Apesar de suas reconhecidas vantagens, ainda se faz necessário um aprofundamento crítico na valorização do artefato muitas vezes em detrimento dos atributos sonoros e sociais pertencentes à atividade coral.

possível, sendo o grupo incentivado a cantar de cor nas apresentações. O uso do áudio para auxiliar o estudo individual também era parte da rotina do coro, muitas vezes por iniciativa dos próprios coristas, que gravavam suas melodias com a ajuda do celular.

No ensaio de hoje, os naipes recordam suas vozes. Algumas dúvidas surgem, algumas notas fora do lugar, ajustes são feitos, e novamente estamos prontos para cantar em harmonia. Dessa vez o arranjo “soou”, e o grupo se impressiona com o resultado, entusiasmado e confiante de que a música “vai ficar um espetáculo!” – fala de Antônio que é reiterada por outros participantes. São 18h30 e mais dois coristas chegam. Um deles, Pedro, estressado e muito chateado com problemas no trabalho, diz que não está no clima para ensaiar, mas fez questão de comparecer para “não deixar o grupo na mão”. Quase junto com Pedro chega a soprano Denise, também servidora da JFES e pianista do coro. Por ter domínio da linguagem musical – ela é pianista graduada, além de ser formada em direito – Denise acaba sendo uma referência dentro do grupo.

A segunda parte da música dá mais trabalho, principalmente pelo aspecto rítmico das vozes femininas e o encaixe com a melodia cantada pelo naife de tenor. O restante do ensaio é praticamente consumido por esse ajuste. A tranquilidade inicial, propiciada pela textura homofônica e pela divisão orgânica das vozes na primeira parte do arranjo, deu lugar a comentários preocupados e testas franzidas pela dificuldade contrapontística da segunda parte. Mas ainda temos alguns encontros até a apresentação na qual pretendemos cantar o novo arranjo. Comento sobre a necessidade do estudo individual durante a semana seguinte, e todos concordam (mas isso não significa que todos irão fazê-lo). Como o nosso tempo está se esgotando, deixamos os reparos para o próximo ensaio, e eu sugiro terminarmos cantando um repertório já conhecido do grupo.

São 18h55. Alguns coristas precisam sair rapidamente para não perder o transporte. As últimas informações são dadas antes de dispensar o grupo: repertório provável a ser trabalhado no próximo ensaio e um convite para a programação cultural da cidade. Antônio diz que irá se reunir com Pedro e Marcus (os três tenores do coro) para estudar, e sugere que os outros naipes façam o mesmo. Alguns ainda ficam na sala para conversar e ajudar a organizar o espaço. Saímos todos conversando, cantando, rindo, mais leves.

## **A APRESENTAÇÃO**

Chega o dia da apresentação. A JFES irá comemorar o dia do servidor e convidou o coro como atração principal. O grupo sempre participa das solenidades internas e também representa a instituição em eventos externos, tendo se apresentado nos principais teatros do estado do Espírito Santo, festivais internacionais de música, encontros de coros regionais e nacionais, entre outros. Assim, os servidores da JFES já esperam ver o coro atuando em suas cerimônias.

Como muitos cantores fazem parte do grupo desde sua fundação, essa poderia ser considerada uma apresentação rotineira, num espaço conhecido (auditório), com um público familiar, porém o clima é de excitação e nervosismo. Todos estão

bem arrumados, principalmente as mulheres, com seus saltos altos e vestidos elegantes. No ensaio anterior houve a habitual discussão sobre qual roupa o grupo usaria, comandada pelas vozes femininas. A escolha da roupa para as *performances* apresentacionais sempre gerou certa polêmica entre as mulheres do coro, enquanto os homens logo se resolviam e observavam o debate de longe. Independente do veredito, todos apareciam muito bem vestidos e alinhados para as apresentações – as mulheres, especialmente, sempre caprichavam no visual, o que era inclusive motivo de comentários de admiração do público. Para essa apresentação, o grupo decidiu vestir-se assim: as mulheres, de vestido de cor única até o joelho, cada uma de uma cor diferente; e os homens, de calça preta e camisa também de cor única e cores diversas.

O coro chega 30 minutos antes do início do evento, como combinado. É feito o aquecimento vocal e corporal, ensaia-se a entrada e o posicionamento do grupo no espaço de apresentação e relembra-se o repertório escolhido. Para esse evento, além de “Encontros e despedidas”, selecionamos “Carinhoso”, de Pixinguinha, com arranjo a quatro vozes de Tim Rescala, e “Glória in excelsis”, de Carole Stephens. Esta última foge da estética da música popular praticada pelo grupo, sendo em latim com compassos alternados (entre binário e ternário), e, embora dividida em apenas duas vozes, exige bastante energia, respiração, concentração e pede uma colocação vocal mais próxima do canto lírico. O repertório do coro era, em regra, sugerido por mim, baseava-se no cancionário popular brasileiro, utilizava arranjos a três e quatro vozes e buscava oportunizar a expressividade; no entanto, havia espaço para outras estéticas e indicações dos coristas.

A preparação que antecede a apresentação precisa acontecer num tempo bem curto, porém ainda faltam alguns coristas, o que deixa o grupo ainda mais apreensivo. A organização do evento nos avisa que já está na hora de iniciar a solenidade. Encerramos nosso aquecimento e deixamos o auditório livre para que o público possa entrar. Do lado de fora, enquanto aguardam a entrada, os integrantes cantam o repertório com os seus pares, discretamente, “tirando as dúvidas”.

Chega o momento da apresentação. O grupo entra em fila indiana conforme ensaiado, voltando-se para o público de maneira simpática, mas com certa formalidade. O ambiente parece pedir tal formalismo: dois ou três juízes estão na plateia, assim como chefes e colegas de trabalho. Denise, que está ao teclado, indica a tonalidade e, ao meu sinal, o coro começa a cantar. Já no início da música, a perna de Antônio começa a tremer visível e incontrolavelmente. Ele pede para Pedro segurar a pasta com a partitura, pois está muito nervoso e pode deixá-la cair – nessa apresentação, Antônio fez questão de cantar com a partitura, dizendo se sentir mais confiante com ela. Eu estou à frente do grupo, conduzindo-os por meio da regência, e todos olham atentamente para mim com os semblantes um pouco tensos. Peço que eles relaxem, sorriam e se comuniquem com o público. Tudo vai bem, como esperado, e ao final o grupo é aplaudido e cumprimentado pelo juiz diretor do Foro. A saída também é organizada, e lá fora os coristas fazem comentários sobre suas impressões da apresentação. Alguns ficam para o restante do evento, outros já subiram de volta aos postos de trabalho, e na próxima semana todos irão compartilhar suas observações sobre a *performance*.

## DIMENSÕES DO FAZER MUSICAL NO CONTEXTO INSTITUCIONAL

### Um momento estético e interativo

O ensaio quebra as formas cotidianas e leva os seus participantes a experienciarem maneiras diversas de se relacionar por meio da música – especialmente um grupo como o Coro da JFES, que se reúne para cantar no próprio local de trabalho, dentro do expediente. Para esses servidores, o ensaio é uma ruptura na linha contínua de suas rotinas, uma cisão com o mundo ordinário para percebê-lo de outra forma, no nível do sensível. Esse momento estético<sup>12</sup> promove uma espécie de prazer arrebatador capaz de construir sentido e gerar transformações. Por esse ângulo, e aproximando-se da concepção de *performance* como enquadramento interpretativo à qual se referiu Bauman (1975), o ensaio pode ser concebido como um enquadramento que modifica o *modus operandi*, trazendo um novo contexto interpretativo que estabelece uma maneira especial de se expressar, de interagir uns com os outros. A consciência de que a atividade coral proporcionava tal ruptura é claramente identificável na fala dos integrantes do grupo<sup>13</sup>:

O coro tinha um papel restaurador, conciliador e democrático... eram momentos mágicos... A missão da Justiça é julgar, e o coro fugia desse foco pesado. O trabalho com processos é um trabalho árduo, nem sempre o final é bom, e o coro trazia o rompimento com aquela coisa séria, pesada. (Antônio).

[...] a minha participação no coro era um verdadeiro bálsamo para enfrentar o dia a dia estafante do trabalho judiciário. [...] o Coro da JFES abraçava todo mundo, unia os colegas em torno do belo, proporcionava uma visão mais suave da vida. Os momentos mágicos que passávamos nos ensaios eram uma felicidade para todo o grupo. (Pedro).

[...] penso que o coro tornou-se importante para a instituição justamente por isso: emoção e beleza que traziam leveza ao peso institucional, próprio dos ambientes forenses. (Beatriz).

[...] não posso negar que o coro me propiciou muitos momentos de alegria em meio ao estresse do dia a dia, e certamente cooperou para que minha produtividade não caísse. Creio que, ainda que inconscientemente, trazíamos para nosso setor de trabalho um resultado positivo, um reciclar de ideias, a empolgação do viver artístico, o que de algum modo atingiria de forma positiva nossa atmosfera de trabalho e nossos colegas. (Denise).

Os “momentos mágicos” proporcionados pelo fazer musical trazem “leveza ao peso institucional”, e o coro é percebido como um lugar “restaurador, conciliador

12 Conceito desenvolvido pela teoria semiótica. Ver: Greimas (1987), Barthes (1973; 1978) e Landowski (2005).

13 Os depoimentos que se seguem foram enviados por e-mail em agosto de 2017 e em maio de 2018.

e democrático”. Esse ambiente se constitui de forma privilegiada durante os ensaios, onde o canto e o riso são elementos que surgem juntos, e a gargalhada é uma ocorrência constante. O riso pode ser visto como um elemento importante que permeia intensos momentos de convívio social – um riso que desfaz as tensões e que, de algum modo, subverte a estrutura institucional<sup>14</sup>: gargalhar no espaço forense. Esse momento se expande para além do ensaio, impactando também as relações com os demais servidores e a produtividade.

## O AQUECIMENTO COMO TRANSIÇÃO

No Coro da JFES, o aquecimento é visto como um momento de transição para que o servidor deixe de lado as preocupações com o trabalho e o automatismo corporal de suas atividades habituais e se transforme num cantor. Mais que isso, ele deve se tornar parte de um grupo que tem como objetivo o cantar junto, na mesma frequência, em harmonia. A conexão que acontece durante o aquecimento pode ser considerada como algo intrínseco à capacidade de cantar em sintonia com os demais. Ao investigar o movimento Natural Voice, uma rede bem-sucedida de coros comunitários e inclusivos do Reino Unido, a etnomusicóloga Caroline Bithell (2014) lista dez funções do aquecimento com grupos inseridos nesse contexto, a saber: 1) promover a transição do cotidiano; 2) relaxar e liberar as tensões; 3) conectar corpo-respiração-voz; 4) engajar imaginação e criatividade; 5) aprimorar habilidades de escuta; 6) desenvolver a autoconsciência; 7) aumentar a confiança, perder as inibições; 8) melhorar a afinação e a extensão vocal usando uma voz centrada e saudável; 9) desenvolver o senso de tempo e ritmo; 10) conscientizar em relação ao trabalho coletivo. Todas essas funções podem ser pensadas como muito relevantes para o Coro da JFES e para grupos com perfis semelhantes. A lista foi retirada do artigo “Preparing to sing: why bother?” (2009), de Chris Rowbury, que afirma:

A atmosfera que nós tentamos criar é de uma informalidade relaxante, de foco e concentração, de diversão e imaginação, de criatividade e beleza, de atemporalidade e alegria. A maioria desses elementos são perdidos em nossa vida diária, então nós temos que fornecer um período de transição para a pessoa se encontrar num mundo diferente. (ROWBURY apud BITHELL, 2014, p. 112).

A transição apontada é trabalhada por Schechner como parte do aspecto transformador da *performance*. Para ele, aqueles que participam da *performance* são modificados pelo exercício de “performar”, podendo ser essa mudança permanente ou temporária. As *performances* de transformação permanente são evidentes em ritos de iniciação, por exemplo, que têm como propósito transformar a identidade social de uma pessoa. Uma iniciação é “a maneira pela qual as pessoas alcançam o seu novo

---

14 Esses e outros aspectos da presença do riso na vida social foram tema de trabalhos antropológicos tais como: *De que riem os boias-frias?: diários de antropologia e teatro*, de John Dawsey (2013); e *Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa*, de Els Lagrou (2006).

eu: sem *performance*, sem mudança” (SCHECHNER, 2011b, p. 164). Já as *performances* de transformação temporária são chamadas por Schechner de *transportações* e presumem o retorno do *performer* ao ponto de onde ele começou.

O fazer musical do Coro da JFES, tanto nos ensaios quanto nas apresentações, possibilita que os seus participantes sejam transportados para “outro lugar” e assumam momentaneamente “outra identidade”, utilizando os exercícios de preparação e aquecimento como passagem liminar na transformação dos servidores em artistas/cantores. Nessa condição, os coristas incorporam um novo “eu”, que demanda um novo comportamento e uma nova maneira de pensar, porém não deixam de ser funcionários da JFES: eles são, ao mesmo tempo, servidores e cantores, e carregam a consciência de ambos os mundos habitual/institucional e performático/musical<sup>15</sup>. São os seus “eus múltiplos coexistindo em uma tensão dialética não resolvida”, como pressupõe a *consciência performativa* presente nos estudos de Schechner (2011a, p. 215), onde os *performers* têm a percepção dessa liminaridade, do “isto” e “aquilo” operando simultaneamente. O fato de a atividade coral acontecer justamente no local de trabalho e dentro do expediente acentua ainda mais essa condição.

Em muitos momentos, os coristas foram diretamente convidados a construir personagens com o objetivo de estimular a consciência interpretativa e aprimorar a comunicação com a plateia. Alguns deles relataram que esse exercício de afastamento do “eu” teve reverberações na vida profissional e pessoal. Antônio, por exemplo, ao ser indagado sobre o motivo de seu nervosismo durante as apresentações (a tremedeira na perna de Antônio ocorreu em diversas *performances* apresentacionais), comenta:

Para mim era desafiador. Mas, mesmo nervoso, eu nunca fugi. Estar ali na frente e ser julgado... Eu sou tímido, não gosto de estar exposto, mas como gestor muitas vezes me encontro nessa situação de ter que falar em público. O coro me ajudou muito nisso. Eu buscava ser um personagem. Isso eu aprendi no coro e até hoje eu levo para minha vida tanto profissional quanto pessoal. (Antônio)

Ao possibilitar que uma transformação temporária pudesse ter reflexos permanentes em sua vida, Antônio encontrou na atividade coral uma forma de trabalhar sua timidez através do exercício consciente da *performance*.

## **O ASPECTO AVALIATIVO: UMA METÁFORA DO PAPEL INSTITUCIONAL**

Outro aspecto interessante a ser grifado na fala de Antônio é o fato de se sentir julgado durante a *performance* apresentacional. Na citação anterior, Antônio afirma que “a missão da Justiça é julgar, e o coro fugia desse foco pesado”; mas ao mesmo tempo o seu nervosismo é fruto de se sentir avaliado e sentenciado por aqueles que o observam. A descontração experimentada nos ensaios é contraposta à seriedade e

---

<sup>15</sup> Embora também possamos considerar esse mundo habitual – a vida na instituição – como performático: o papel de um servidor da Justiça Federal. Porém, nosso objetivo é a análise da *performance* musical do coro, considerada em contraste com a rotina institucional.

à **tensão** que tomam lugar na apresentação descrita. A *performance* apresentacional ressalta o aspecto da exibição de competência: o momento em que o coro irá demonstrar suas habilidades e se colocar como objeto de avaliação por parte do público, como indicado por Bauman (1975). Esse contexto influencia o modo como as pessoas se sentem e se comportam, estabelecendo uma diferença primordial entre as duas *performances* musicais aqui analisadas (ensaio e apresentação).

Apesar da excitação e do nervosismo fazerem parte das *performances* apresentacionais em geral, a apresentação interna revela sensações específicas, possivelmente geradas pela responsabilidade para com a plateia de representá-la face a face enquanto instituição, e pela própria atividade-fim da JFES, corporificada nos olhares meticulosos de um público habituado a deliberar. Nesse cenário, podemos notar muitos aspectos que reforçam o cotidiano de trabalho na JFES, como o ambiente formal, a preocupação com a aparência, a ansiedade, o julgamento dos chefes e colegas. Aqui, percebemos o peso institucional, pois é justamente isso que faz a instituição em que trabalham: julga. Nessa perspectiva, o momento do ensaio poderia ser pensado a partir da ideia de antiestrutura de Turner (1969), enquanto a *performance* apresentacional reforça a estrutura das relações na instituição ao reafirmar as relações de poder.

O aspecto avaliativo também pode ser visto nesse contexto como uma metáfora da relação entre a instituição e o público que ela atende, quando os servidores/cantores experimentam sentimentos próximos àqueles vivenciados pelo réu de um processo judicial. Essa percepção implica o cuidado de não deixar que o trabalho na JFES vire uma rotina mecanizada na qual os processos são vistos apenas como folhas de papel, reificações. Nesse sentido, Denise afirma: “Precisamos prezar pela compreensão dos processos judiciais como algo que envolve pessoas e nos esforçar para manter o elemento humano em nossa prática. Sentir-nos julgados nos sensibiliza e nos dá empatia”. Ao propiciar a sensação de julgamento, a *performance* do Coro da JFES oferece aos seus integrantes a possibilidade de se colocarem no lugar do outro, e isso humaniza o serviço da Justiça.

## **O ASPECTO PARTICIPATIVO: UM MOMENTO DE TROCA**

A relação *performer*-plateia não se resume ao aspecto avaliativo. A apresentação pública possibilita o compartilhar da experiência interativa do fazer musical e, na troca com a plateia, o aprimoramento da experiência de todos os envolvidos na *performance*.

E o mais importante era a emoção da hora da apresentação, no qual, por muitas vezes, nem podíamos olhar para ninguém, quando as lágrimas rolavam desde o público e entre nós, os coristas. (Sara).

O psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi identifica o sentimento de ser tomado pela força centrípeta da *performance* como *flow*, referindo-se a um estado de concentração intensa no qual o sujeito envolvido na ação está ali totalmente presente, e as demais preocupações e distrações desaparecem. Essa experiência produz uma sensação de atemporalidade e transcendência do próprio corpo, assemelhando-se ao transe. O



conceito de *flow* é utilizado por Schechner para abordar a intensidade da *performance* e como ela “constrói, acumula ou usa monotonia” para interagir com a plateia. Certos gêneros performáticos são mais dependentes da audiência do que outros, mas mesmo nos casos em que o espectador tem uma postura passiva, como num concerto de música clássica, existe uma troca entre *performer* e público, gerando energias coletivas e possibilitando a entrada no *flow* (SCHECHNER, 2011a, p. 218-219).

Outro conceito marcante nos estudos da *performance* é o de *communitas*, desenvolvido por Victor Turner (1969). Trata-se de uma experiência que surge a partir de momentos de suspensão das estruturas de organização social, ocorrendo principalmente em instantes liminares de transição de um domínio simbólico para outro. Nesses momentos, prevalecem os vínculos totalizantes e indiferenciados, que se contrapõem ao aspecto individual e hierárquico das sociedades estruturadas, dando lugar a normas profundamente diferentes do habitual – a antiestrutura. A experiência de *communitas* aponta para a *performance* não como uma mera reprodução ou expressão do sistema social, mas como crítica – direta ou velada – da vida social. A noção de *communitas* e antiestrutura pode ser uma boa imagem para pensar os ensaios em relação às apresentações, especialmente pelo coro estar inserido num contexto institucional. No ensaio, os papéis sociais e as hierarquias não importam, e os seus participantes não necessitam de habilidades específicas, pois “todos podem cantar”. Apesar de formado por várias pessoas com cargos de liderança e acostumadas a deliberar em suas funções institucionais, o contexto da atividade coral proporcionava a equivalência entre os integrantes, conduzindo-os na mesma direção e fazendo com que sentissem juntos, em harmonia; e essa consonância, propiciada pelo fazer musical e traduzida em sons, reverberava em toda a instituição.

## **O POTENCIAL DA PERFORMANCE PARA GERAR MUDANÇAS**

É interessante ressaltar a observação dos servidores entrevistados sobre a importância do Coro da JFES na programação interna. Os eventos eram concebidos pelo Núcleo de Comunicação Social com o fim de agregar equipes, fortalecer a identidade do público interno e gerar troca de experiências; porém, muitas vezes, não despertavam a adesão dos funcionários. Para Denise, o coro aumentou a participação das pessoas nesses eventos e ajudou na promoção social dentro da JFES:

O Coro da JFES [...] passou a ser presença obrigatória nos projetos desenvolvidos pela instituição para o bem-estar do servidor. Ninguém mais imaginava uma homenagem ao dia dos pais, dia das mães, dia do servidor sem o Coro da JFES! E quando se aproximava uma dessas festividades, colegas que me encontravam no corredor já começavam a perguntar: “o coro vai cantar, não é?” [...] para o público interno, os participantes do coro passaram a ser vistos como pessoas que se comprometem com a instituição como um todo, e não apenas com o estrito exercício de suas tarefas em suas respectivas lotações. (Denise).

Além do papel aglutinador desempenhado pelo coro, Denise aponta para uma

mudança no *status* de seus participantes, apresentados como pessoas comprometidas com a instituição. Tal observação está relacionada com o fato de que, no início do projeto, muitos servidores e juízes compreendiam o coro como algo supérfluo e desnecessário na rotina institucional – “um desperdício de tempo” – incompatível – com o interesse da administração pública. Essa visão pode ter trazido certo receio de que a participação no coro comprometeria a imagem do servidor perante a equipe ou conflitaria com o exercício da função comissionada, dificultando a adesão de vários servidores. Denise observa, contudo, que a firme presença do Coro da JFES dentro e fora da instituição e a vinculação de gestores de efetiva liderança mudaram a visão do público interno sobre o significado de participar do projeto coral. Na perspectiva de seus integrantes, a desconfiança inicial deu lugar ao orgulho de ser representado pelo Coro da JFES e ao reconhecimento de um engajamento singular com a instituição<sup>16</sup>. Essa representatividade aparece na fala de praticamente todos os participantes do coro, *verbi gratia*:

Um sentimento que ficou evidente, para mim, em relação à instituição, principalmente por parte dos servidores, era o orgulho de serem representados pelo Coro. Percebi que tinham confiança em nossas apresentações, sabiam do nosso zelo com nossas escolhas musicais bem como com nossa forma de nos apresentar. (Fernanda).

Institucionalmente, percebi a existência de um público fiel que vibrava, acompanhava o crescimento do coro, apresentando, inclusive, críticas e sugestões e, de forma mais robusta, o orgulho institucional destes e de outros colegas durante as apresentações. (Beatriz).

A *performance* modificou, em alguma medida, o *status* social dos participantes do coro, o que nos remete à afirmação de Bauman (1975, p. 305) sobre o potencial da *performance* para “transformar o *statu quo*”. O aspecto transformativo é enfatizado pela antropóloga Déborah Kapchan (2003, p. 130) como uma das características inerentes à *performance*<sup>17</sup>: “como metáfora, ela move os participantes para outro estado social ou afetivo”.

Esse aspecto também pode ser observado no empoderamento propiciado pela atividade coral. Nas citações acima, a percepção de valor e função do Coro da JFES é notória, o que provavelmente elevou a autoestima e afetou positivamente o relacionamento desse servidor com a própria instituição. As apresentações fora do âmbito da Justiça e as viagens realizadas<sup>18</sup> marcaram a história do grupo, oferecendo

---

16 Apesar do reconhecimento quanto à importância do projeto, era acordado que os servidores deveriam “pagar” as horas dedicadas aos ensaios que, como já comentado, aconteciam dentro do expediente. A atividade coral no contexto da JFES, portanto, ainda era vista como algo “à parte” da dinâmica institucional, motivada tão somente pelo interesse pessoal.

17 Outros aspectos da *performance* identificados por Kapchan (2003) são: *performance* é pública, *performance* é separada da prática habitual e *performance* é participativa.

18 O grupo se apresentou em eventos no Rio de Janeiro (RJ), em 2012, e em Belo Horizonte (MG), em 2013, além de diversas cidades no estado do Espírito Santo.

momentos de intenso convívio em ambientes bem diferentes do que aqueles a que estavam acostumados – almoçando junto, dividindo o quarto de hotel, passeando. A convivência no Coro da JFES resultou em relacionamentos interpessoais que transcenderam o ambiente de trabalho. A socialização e o prazer do fazer musical tiveram impacto direto na saúde de alguns participantes, como comenta Sara: “Ponto crucial, sobretudo, foi que deixei de ir às sessões de terapia bioenergética, pois me sentia tão leve, tão feliz!”.

Para Sara, a atividade musical preencheu uma necessidade que antes era trabalhada em sessões de terapia. Relatos de melhoria em quadros de depressão, suspensão das atividades com o psicólogo ou terapeuta, sensação de satisfação e maior engajamento nas demais atividades do dia a dia são comumente observados em grupos com o perfil do Coro da JFES. Pesquisas que focam o cantar como prescrição médica são cada vez mais frequentes, com destaque para os benefícios do canto coral como atividade artística participativa, que constrói capital cultural, conecta comunidades e celebra a diversidade. A concepção de *performance* musical como “um encontro entre seres humanos” (SMALL, 1998) que interagem mediados por “sons humanamente organizados” (BLACKING, 1973) relaciona-se diretamente com a atividade musical coletiva ligada à saúde e ao bem-estar.

## CONCLUSÃO

Como se vê, a noção de *performance* presente nos estudos acadêmicos é bem ampla e se constitui no diálogo com diversos campos disciplinares. Neste artigo, procuramos discutir alguns dos conceitos presentes nos estudos da *performance* e articular a noção de *performance* à ideia de fazer musical enquanto processo, inerente à ação humana e com finalidade de propiciar interação social. Essa compreensão possibilita-nos analisar a *performance* musical do Coro da JFES para além do momento apresentacional, revelando aspectos significativos que impactam diretamente a vida dos indivíduos e da própria instituição.

A rotina de um ensaio coral requer uma ordem de se fazer as coisas, desde o alongamento, os vocalises, o estudo do repertório, a busca pelo timbre, pela sonoridade compatível com a estética das músicas, o movimento corporal equilibrado; tudo isso reivindica uma coordenação coletiva onde cada um compartilha um pouco de si no fazer musical. A *performance* no contexto do ensaio do Coro da JFES é marcada pela descontração, pelos risos, pela possibilidade do erro, pela troca entre os coristas, e sobretudo pelo prazer do encontro social. Por estar dentro de uma instituição de natureza distinta, o Coro da JFES – assim como outros coros com o mesmo perfil – tem como principais objetivos a socialização e o bem-estar de seus servidores, sendo a proposta apresentacional secundária. Dessa maneira, podemos entender o ensaio como objetivo fim, onde acontecem momentos intensos de interação.

A *performance* apresentacional, embora secundária, mostra-se relevante na interação com os demais servidores e com a população de maneira geral. A participação em eventos externos e a realização de encontros de coros e apresentações no espaço institucional, todos abertos ao público, promoveram a

aproximação da Justiça Federal com a sociedade. Tais *performances* propiciaram momentos importantes na história do grupo, como as viagens realizadas, os aplausos de pé recebidos, as trocas com outros coros, entre tantos acontecimentos que elevaram a autoestima e expandiram as relações de seus integrantes.

O aspecto avaliativo foi analisado como parte constituinte da *performance* apresentacional do Coro da JFES. Entretanto, pensar o fazer musical enquanto processo aponta para outra dimensão da avaliação: ela não está fundamentada nas habilidades artísticas, mas na efetividade/qualidade das interações sociais que a *performance* promove. Essa é a perspectiva de Blacking (1973) ao pesquisar o grupo étnico sul-africano Venda; é também uma das características que diferenciam as modalidades de *performance* participativa e apresentacional teorizadas por Turino (2008), distintas justamente pelo olhar externo.

Por estar inserido no próprio local de trabalho e dentro do expediente, o Coro da JFES se apresenta como um rico objeto de análise no contraste do mundo habitual com o mundo performativo. Se, por um lado, esse enquadramento serviu ao reforço dos ideais e das práticas institucionais, isso não foi tudo. A piada, os risos e as gargalhadas que escapam dos corpos no momento do ensaio, a expressividade corporal incentivada pelos exercícios de aquecimento e pelo repertório descontraído, os estados de *flow* e liminaridade experienciados pelos coristas, tudo isso transforma os corpos tensos e disciplinados dos servidores, propiciando a ruptura da rotina institucional. A *performance* musical, nesse contexto, atua diretamente sobre os indivíduos envolvidos, oferecendo um momento temporal singular, como afirma Blacking (1973, p. 26): “Podemos dizer que a experiência ordinária do cotidiano tem lugar no mundo do tempo real. A qualidade essencial da música é o seu poder de criar um outro mundo, de tempo virtual”.

A interface entre *performance* enquanto noção e fazer musical enquanto processo almejou contribuir com os estudos da *performance* e da etnomusicologia, buscando expandir as possibilidades analíticas da *performance* musical de um coro institucional. Os apontamentos feitos a partir da etnografia de dois momentos distintos do Coro da JFES propiciaram a análise do modo como os servidores integrantes do grupo utilizam o processo da *performance* para interagir uns com os outros de forma diferenciada do cotidiano, processo no qual a música é o agente que promove tais interações.

## SOBRE A AUTORA

**HELLEM PIMENTEL** é professora do Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF).

E-mail: [hellempimentel@gmail.com](mailto:hellempimentel@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7033-8144>

## REFERÊNCIAS

- BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine Books, 1972.
- BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. *American Anthropologist*, n. 77, 1975, p. 290-311. <https://doi.org/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030>.
- BITHEL, Caroline. *A different voice, a different song: reclaiming community through the natural voice and world song*. New York: Oxford University Press, 2014. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199354542.001.0001>.
- BLACKING, John. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973.
- CARLSON, Marvin. Introduction: what is performance?. In: CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London and New York: Routledge, 1999, p. 1-9. <https://doi.org/10.4324/9781315016153>.
- DAWSEY, John Cowart. *De que riem os boias-frias?: diários de antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006, p. 3-28.
- FIGUEIREDO, Hellem Pimentel Santos. A concepção do *é e enquanto performance* a partir da etnografia da *performance* musical de um coral institucional. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 27., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas, 2017. Disponível em: <<https://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/5052/1631>>. Acesso em: 3 jun. 2018.
- GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. New York: Harper Colophon, 1974.
- KAPCHAN, Deborah A. Performance. In: FEINTUCH, Burt (Ed.). *Eight words for the study of expressive cultures*. Champaign: University of Illinois Press, 2003.
- LAGROU, Els. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa. *Revista De Antropologia*, n. 49(1), 2006, p. 55-90. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012006000100003>.
- MIRANDA, André. *O uso de partitura em coros leigos*. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.
- ROWBURY, Chris. [online] Preparing to sing: why bother?. In: *From the Front of the Choir* (blog). Disponível em: <<http://blog.chrisrowbury.com/2009/02/preparing-to-sing-why-bother.html>>. Acesso em: 3 jun. 2018.
- SCHECHNER, Richard. O que é *performance*?. *O Percevejo*, ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.
- \_\_\_\_\_. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. *Cadernos de Campo*, n. 20, 2011a, p. 213-236. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v20i20p213-236>.
- \_\_\_\_\_. *Performers e espectadores: transportados e transformados*. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*. v. 2, n. 1, 2011b, p. 155-185.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.
- STRINE, Mary; LONG, Beverly; HOPKINS, Mary. Research in interpretation and performance studies: trends, issues, priorities. In: PHILLIPS, Gerald M.; WOOD, Julia T. (Ed.). *Speech communication: essays to commemorate the seventy-fifth anniversary of the Speech Communication Association*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990, p. 181-204.
- TAYLOR, Diana. Traduzindo *performance*. In: DAWSEY, J. et al. (Org.). *Antropologia e performance: ensaios*. Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013, p. 9-16.

- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- TURNER, Victor. *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing Co., 1969. <https://doi.org/10.4324/9781315134666>.

# Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local

[ *Belly dancing in Sao Paulo: scene, market and sustainability in a local dance practice* ]

Érica Giesbrecht<sup>1</sup>

**RESUMO** • Neste artigo, apresento a cena da dança do ventre em São Paulo discutindo seu *status* artístico e seus meios de sustentabilidade. Embora globalmente conhecida, o que interessa, neste momento, é o exame da prática dessa dança em sua localidade (ROBERTSON, 1992; 1995). Em São Paulo, o que emicamente se costuma chamar de “cena” ou “mercado” da dança não configura um arranjo estável, mas resulta do trabalho contínuo das pessoas envolvidas, sejam ofertantes ou consumidores. Ainda que preterida em relação a outras opções de entretenimento na cidade, a dança do ventre se sustenta pela constante movimentação desses agentes, gerando uma cena dinâmica e criativa para contornar os desafios colocados pela marginalidade. • **PALAVRAS-CHAVE**

• Dança do ventre; São Paulo; mercado; sustentabilidade; musical local. • **ABSTRACT** • This article presents the belly dance scene in São Paulo discussing its artistic status and its means of sustainability. Although globally known, the article focuses on the examination of this dance practice in a specific locality (ROBERTSON, 1992; 1995). In São Paulo, what is emmically called the belly dance “scene” or “market” does not mean a stable arrangement, but results from the continuous work of the people involved, being them providers or consumers. Although turned down in favor of other entertainment options, belly dance is sustained by the constant movement of the involved agents, producing a dynamic and creative scene capable to overcome the challenges posed by marginality. •

Recebido em 14 de dezembro de 2018

Aprovado em 21 de julho de 2019

GIESBRECHT, Érica. Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 142-168, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p142-168>

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

## À MARGEM

Ao anunciar que pretendia realizar um estudo sobre praticantes da dança do ventre – também referida como dança oriental ou dança árabe por suas praticantes – nem sempre recebi reações encorajantes. Ouvi de vários colegas, por exemplo, que essa dança em nada lhes chamava a atenção, fosse esteticamente, fosse por interesse de pesquisa. Do mesmo modo, o público leigo que desavisadamente se depara com bailarinas em restaurantes árabes demonstra, por vezes, algum incômodo com sua presença; estão ali apenas para comer e se socializar com os demais sentados à mesa, espaço que as bailarinas parecem invadir. Tem-se a impressão de uma sensualidade exacerbada transmitida pela maquiagem intensa, pelos cabelos exuberantes, pelo figurino brilhante que deixa colo, barriga e pernas à mostra. Movimentando-se sinuosamente pelo recinto, bem como chacoalhando e tremendo, bailarinas provocam nesses espectadores certo constrangimento. Há, no imaginário geral, uma noção de que essa é uma mulher “fácil”, que dança para seduzir, remetendo a dança do ventre e suas praticantes a uma espécie de margem: estão à margem das expectativas do público leigo, das preferências estéticas, da comida no prato; estão à margem da própria dança.

Essa situação de margem se estende para o plano do circuito cultural num centro urbano como São Paulo. Espetáculos de dança do ventre não ocupam os palcos das unidades do Sesc<sup>2</sup>, da Funarte<sup>3</sup> ou de outros centros culturais espalhados pela cidade.

---

2 Unidades de esporte, cultura e lazer do Serviço Social do Comércio (Sesc). São várias espalhadas por São Paulo, oferecendo extensa programação cultural subsidiada gratuita ou a preço reduzido para a população. A estrutura é largamente utilizada por artistas de diversas áreas residentes em São Paulo.

3 A Fundação Nacional de Artes (Funarte) é o órgão responsável, no âmbito do governo federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao circo, à dança e ao teatro. Os principais objetivos da instituição, atualmente vinculada ao Ministério da Cidadania, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil. Em São Paulo, a fundação está sediada no Complexo Lulu Librandi, na área central da cidade, desde uma reforma realizada em 2007. O espaço recebe eventos de diversos segmentos artísticos e é bastante utilizado por profissionais da dança, oferecendo à população programação cultural gratuita ou a preços reduzidos.



Tampouco constam em *sites* de cultura, que oferecem programação diária de opções de lazer. Menos ainda têm chances de receber apoio de políticas de fomento à cultura, como é o caso de vários dos artistas que se apresentam nesses centros culturais. A cena da dança do ventre, no entanto, se mantém em alguns espaços de apresentação, como os já comentados restaurantes, mas também em certos estabelecimentos especializados na dança, além de inúmeros eventos organizados por suas praticantes.

Para o entendimento dessa cena, é necessário olhar para além da prática da dança e perceber que também envolve músicos profissionais e amadores, escolas de dança, estilistas, vendedores de roupas e demais acessórios, produtores de shows, além dos próprios restaurantes árabes. Se estivéssemos nos referindo a um estilo musical, esses agentes poderiam facilmente ser compreendidos como “musicantes”, no sentido proposto por Christopher Small (1998). Proponho aqui a ampliação desse conceito para um estilo de dança, abarcando públicos, donos de estabelecimentos onde essa dança acontece, músicos especializados, organizadores de eventos, vendedores de roupas e acessórios etc. Há também que se salientar que, não raro, as próprias bailarinas assumem muitas dessas múltiplas funções. “Musicar”, portanto, para além de dançar, significa ensinar, tomar aulas, produzir shows, bordar o próprio figurino, postar e “curtir” vídeos e fotografias de outras bailarinas no Facebook, dentre outras atividades.

Tendo esse panorama em vista, o objetivo deste artigo é compreender de que modo a cena de dança do ventre se sustenta, como se relacionam as pessoas nela envolvidas e de que recursos lançam mão para se manter enquanto cena. Buscaremos, através dessas observações, obter subsídios para discutir a ideia preliminar de margem, tanto no que diz respeito à aceitação do público, quanto em relação aos engajamentos que a dança do ventre é capaz de produzir como atividade cultural.

## **À MARGEM DOS ESTUDOS SOBRE DANÇA**

Alguns estudos afirmam que “dança oriental” ou “dança do ventre” foram nomes ocidentalizados criados num processo de apropriação de uma variedade de danças reconhecidas no Oriente Próximo, Ásia, partes do Mediterrâneo e norte da África (MCDONALD & SELLERS-YOUNG, 2014; MOE, 2012). Estilizadas, especialmente pelas bailarinas modernas americanas, passaram a ser praticadas por mulheres ocidentais tendo como referência uma concepção específica sobre o Oriente, materializada em figurinos, musicalidade e corporalidade (DOX, 2006; CAVRELL, 2014). Desde então, a dança tem sido globalmente divulgada como meio de reencontro de um feminino ancestral, de reconexão com o “sagrado feminino”, com “a Grande Deusa” e com um “passado matriarcal”, como base da organização social.

No Brasil, há registros de dançarinas do ventre que alcançaram alguma notoriedade em canais midiáticos entre os anos 1950 e 1970, período em que teria ocorrido representativa migração de grupos sociais muçulmanos ao país, advindos de diferentes regiões do Oriente Médio (BENCARDINI, 2002). Houve, no entanto, um notório interesse pela dança no início dos anos 2000, quando a telenovela *O clone*, exibida pela Rede Globo, teve como protagonista

uma personagem que frequentemente fazia da dança do ventre um meio de expressão, como relatam alunas e professoras com quem venho mantendo contato desde 2010.

Há nos estudos produzidos sobre a dança do ventre uma tendência em apresentá-la como uma prática essencializante, quando não um olhar exotizado sobre o Oriente Próximo. Algumas críticas são dirigidas ao corpo à mostra, salientado pelos figurinos, e à movimentação sensual, argumentando que esse tipo de dança torna suas praticantes oprimidas e objetificadas. A descrição de Donalee Dox (2006) sobre a entrada da dança no mundo ocidental localiza a expressão *danse du ventre* na Feira Internacional de Chicago de 1893, onde, num determinado “corredor oriental”, danças do Egito, Marrocos e Tunísia eram interpretadas por bailarinas sem corpetes (não necessariamente com o ventre à mostra) de maneira lasciva e extravagante.

De acordo com Anthony Shay (2008), a nova modalidade teria se tornado uma febre nos *vaudevilles* e cabarés das grandes cidades americanas, constituindo um tipo de entretenimento vulgar e burlesco por algumas décadas. Foi apenas após sofrer um processo de recodificação, no início do século XX, que a dança do ventre passou a ser apreciada pelo público ocidental mais amplo. Inspiradas em iconografia e literatura orientalistas produzidas entre os séculos XVII e XIX, nas quais dançarinas eram retratadas com corpos seminus e voluptuosos, coreógrafas modernas, como Maud Allen, Ruth St. Denis e Loie Fuller, estruturaram uma dança de braços sinuosos e movimentação acentuada nos quadris, com figurinos carregados de bijuterias, criando o estilo cabaré. MacMaster e Lewis (1998, p. 123) afirmam que o cabaré teria se espalhado por todo o mundo, reformulando códigos de dança mesmo nos países da África do Norte e no Oriente Médio. A partir de então, dançarinas, do Ocidente ao Oriente, teriam se essencializado, tornando-se objetos de prazer visual de públicos sobretudo masculinos. Ainda que os discursos de suas praticantes exaltassem outros valores, a dança teria caído numa trama mercadológica inescapável, sendo definitivamente associada ao *sex appeal* (KEFT-KENNEDY, 2013).

Já os estudos orientalistas condenam na dança aquilo que consideram distorções estereotipadas da corporalidade feminina em países do Magrebe e do Oriente Médio. Tina Frühauf (2009) defende que o colonialismo, enquanto dominação ocidental sobre o Outro, seria incorporado pelas mulheres ocidentais que buscam alternativas para suas próprias frustrações nessa forma de dança. Um Oriente mitificado, em que mulheres são mantidas belas e “femininas” (cobertas por véus brilhantes, maquiagem, perfumes, joias) por seus maridos (sultões) em suntuosos haréns, operaria como uma alternativa, um escape à dureza cotidiana, que envolve longas jornadas de trabalho, a assunção de papéis masculinizados e a competitividade com os homens no mundo ocidental (FRÜHAUF, 2009, p. 120). Em suma, ambas as correntes tendem a perceber a dança do ventre como um exercício a serviço do prazer masculino e de visões colonizadas sobre o Oriente; em outras palavras, uma colonização do próprio corpo.

Na contramão dessas interpretações, outros estudos indicam um novo horizonte de possibilidades analíticas, interessando-se pelas reflexões que as próprias bailarinas fazem a respeito de sua prática. Banasiak (2014) expõe a fragilidade de abordagens a partir das teorias do olhar, transformando a dança num objeto que

se analisa a partir do exterior. Essa crítica ela dirige diretamente às perspectivas que remetem a dança do ventre à essencialização e ao orientalismo. Com base em depoimentos de suas interlocutoras, percebe sentimentos de empoderamento experimentados na dança em seus corpos, e reflexões que se aproximam das discussões da terceira onda feminista, por tocarem diretamente na construção de subjetividades femininas.

Essas aproximações já haviam sido notadas por Wright e Dreyfus (1998), que, por trás de uma aparente discrepância entre a busca do “tornar-se mais feminina” e teorias feministas, percebem que a tal feminilidade aspirada pelas praticantes da dança não se dirige aos modelos hegemônicos que prescrevem papéis às mulheres, mas à aceitação e à projeção social do corpo “como ele é”. Já o trabalho de Rachel Krauss (2009) contempla as dimensões espiritualizadas alcançadas pelas praticantes da dança do ventre a partir de suas declarações, opondo-se diretamente a visões que reduziram esse aspecto a apelos comerciais ou a visões distorcidas sobre uma ancestralidade feminina exotizada. À lista de questões levantadas a partir da percepção das praticantes, juntam-se a abordagem da autoimagem corporal (DOWNEY et al., 2010), as relações entre a prática da dança e o envelhecimento (MOE, 2014), dentre outras.

Fundamentado nas enunciações das praticantes da dança, o modo de análise empregado nesses estudos valoriza reflexões nativas tal como orientou John Blacking nos anos 1980. Ao defender que uma etnografia da dança deve dar especial atenção à maneira como as ideias dos praticantes são articuladas verbalmente, Blacking (1983, p. 90) nos alerta que podem escapar dos discursos convencionais: “A explicação do significado dos movimentos é tão importante para sua descrição como para analisar os usos da dança na sociedade, pois é o significado dos movimentos no contexto o que deve guiar nossa identificação das unidades significativas”. Dançarinos, desse modo, podem ser vistos não como consumidores passivos de visões de mundo distorcidas, mas como sujeitos, trazendo histórias de vida, potencialidades de transformação e constituindo-se como seres no mundo a partir de processos criativos de dança.

Minha proposta de pesquisa se alinha diretamente ao entendimento da dança a partir da perspectiva de quem as pratica. Para além de enunciações, porém, esta investigação se interessa por expressões não verbais. Concordando com Marie Bardet, acredito que uma investigação sobre dança precisa levar em conta deslocamentos de peso, porte dos figurinos, força muscular e formas de sustentação do corpo como questões centrais e significantes (BARDET, 2015, p. 64-65). E mais: voltando a Blacking, vemos que seus estudos também ensinam que a dança demanda uma abordagem que se aproxime, sobretudo, da experiência sensível dos dançarinos, desde a extenuação do corpo durante os treinos, até as mobilizações que os corpos dançantes são capazes de efetuar socialmente (BLACKING, 1985).

## **FIOS DA VIDA**

No final de 2013, quando me mudei para São Paulo, fiz uma rápida busca pela internet para saber onde poderia continuar a tomar aulas de dança do ventre na nova cidade,

prática que iniciei em 2010<sup>4</sup>. Desde então me surpreendeu o fato de haver escolas exclusivamente dedicadas à dança (o que diferia muito de minha cidade natal na época, onde se podiam tomar aulas apenas com professoras particulares), sendo praticamente todas localizadas no entorno do bairro Vila Mariana. Hoje, algumas dessas escolas também abarcam o ensino de outras modalidades de dança – como dança cigana, dança indiana, *pole dance*<sup>5</sup>, *stiletto*<sup>6</sup>, todas voltadas para mulheres. No entanto, a dança do ventre continua sendo o carro-chefe mesmo nessas escolas.

Em 2017, quando iniciei minha etnografia, conheci oito escolas – Pandora Danças, Centro Cultural Shangrila, Khan el Khalili (emicamente conhecido como “Casa de Chá”), Al Qamar Artes do Corpo, Espaço Dancesmeralda, Espaço de Danças e Vivências Bete Medeiros, Estúdio Dumuaini, uma unidade da rede Luxor de Escolas de Dança do Ventre – todas localizadas em uma área de cerca de seis quilômetros quadrados, nas imediações da Vila Mariana. Embora haja escolas e espaços de apresentação em outras regiões paulistanas, é nesse centro nervoso que a cena mais proeminente da dança do ventre acontece. Quando me refiro à cena, compartilho do sentido proposto por Grossberg (2002, p. 49-50), de que se trata de um fenômeno situacional, apoiado especificamente pelas interações e especificidades de seus públicos.

A cena da dança do ventre na Vila Mariana envolve basicamente sarau produzidos nas próprias escolas ou em outros espaços de apresentação; “noites” em restaurantes árabes da região, que concentra certa quantidade de imigrantes sírios e libaneses proprietários desses estabelecimentos; e, particularmente, espaços educacionais, voltados para um “público” essencialmente feminino e que permitem que as pessoas se conheçam e se informem sobre a própria dinâmica da cena. De maneira esparsa, esses eventos acontecem em outras regiões de São Paulo. Há

---

4 Ainda enquanto realizava minha pesquisa de doutorado, senti a necessidade de criar um exercício de estranhamento para meu próprio corpo, já totalmente imerso na dança dos grupos de Campinas, justamente para poder voltar a refletir sobre aquela dança a partir de fora. A solução foi praticar outro estilo de dança. Escolhendo a dança do ventre, por diferenciar-se dos repertórios de dança afro-brasileiros em diversos aspectos, acabei encontrando um campo social no qual a interação entre corpo e música também propicia aos corpos reestruturações, operando, ao mesmo tempo, como forma expressiva de diversas enunciações dos praticantes.

5 *Pole dance* é uma forma de dança que se originou na Inglaterra nos anos 1980 (HOLLAND, 2010). Pode ser praticada de modo sensual ou esportivo, utilizando, como elemento coreográfico e cênico, um poste ou barra vertical sobre o qual o(a) bailarino(a) realiza sua *performance*. Embora seja comumente associada ao âmbito dos *strip clubs*, recentemente vem ganhando conotação artística em cabarés e nos circos em espetáculos acrobáticos que não apelam ao erotismo como ferramenta visual. Além disso, tornou-se modalidade olímpica em 2017.

6 *Stiletto* é uma dança que surgiu e evoluiu nos Estados Unidos e na Europa no final do século XX e início do século XXI. Seu nome deriva de um modelo de sapato feminino de salto agulha bem alto, utilizado pelos bailarinos durante a *performance*. Apresentada de forma artística ou em *night-clubs*, a dança se inspira no hip-hop e no jazz. Cantoras pop como Madonna, Britney Spears, Beyoncé e o grupo The Pussycat Dolls usam largamente esse estilo em seus vídeos. Há também grupos masculinos que o performam, muitas vezes como militância artística ligada a movimentos LGBT (PHILLIPS, 2010)

restaurantes árabes na zona leste, como o Dunas<sup>7</sup> e o El Maktub<sup>8</sup>, que promovem uma agenda regular de shows, por exemplo. O diferencial da área da Vila Mariana, no entanto, é a quantidade de entrecruzamentos que ali ocorrem, principalmente em função da existência dos estabelecimentos de ensino.

Aulas, das oferecidas a iniciantes aos cursos avançados, são também meios de divulgação de formas de participação nas apresentações, seja como público, seja como *performer*. Isso porque eventos como saraus e noites, por exemplo, abrem espaço não apenas para bailarinas profissionais como também para alunas que queiram experimentar se apresentar, tendo ou não a intenção de se profissionalizarem. Assim, se por um lado as aulas alimentam os espaços de apresentação, esses últimos as retroalimentam. É em eventos apresentacionais que se toma contato com profissionais atuantes na cena. Como a maioria das bailarinas profissionais é também professora, essas apresentações fazem as vezes de vitrine, um modo de atrair alunas.

Outra modalidade de ensino, os cursos especiais de curta duração com bailarinas renomadas são, de certa forma, um misto de oferecimento de educação e formação de público, no qual se vendem aulas com “estrelas” que se pode ver de perto. Há que notar também que a maior parte das escolas investe em apresentações de final de ano, das mais simples a elaboradas produções em teatros particulares, contando com roteiro, figurino encomendado, maquiagem profissional, filmagem, fotografia, iluminação, sonorização etc. Finalmente, as escolas mais conceituadas emitem certificados, sobre os quais voltarei a falar, que distinguem as bailarinas. As audições para obtenção desses certificados, por vezes abertas, são também constituintes da cena.

Importante notar que a referência ao núcleo da Vila Mariana não exclui as atividades relacionadas à dança do ventre em outros cantos da cidade. Pelo contrário, é uma percepção do quanto essa região atrai pessoas para o que ali está acontecendo e de como funciona como centro de projeção de pessoas e práticas. Bailarinas/professoras de toda a região metropolitana – e por vezes até do interior de São Paulo – vêm se apresentar no famoso sarau “Noites do harém” promovido pelo Khan el Khalili, não para conquistar seu pedaço na Vila Mariana, mas para se destacarem em sua própria região de atuação. As redes sociais, com recurso de divulgação de fotografia e vídeo, desempenham um papel crucial nessa dinâmica, uma vez que permitem que a *performance* seja registrada (oficialmente pelo próprio estabelecimento que promove o sarau ou simplesmente pelo celular de alguém na plateia) e “postada” na mesma noite em que a bailarina se apresentou. A rede de pessoas que assistirá ao vídeo e o “curtirá” está muito mais localizada na região em que a bailarina atua do que propriamente na região da Vila Mariana.

---

7 Localizado na Vila Carrão, o Dunas Bar é o local onde desde 2001 a bailarina Giselle Kenj dirige a programação semanal de noites árabes com dança do ventre e música ao vivo. Seus donos não são árabes, mas contrataram Giselle e banda (formada por Mohamad Azrapor, Gege Mouzayek, Thiago Faruk e convidados) por admirarem seu trabalho. O cardápio árabe e a programação oferecida às quartas e domingos no bar sempre atraem descendentes de árabes residentes na zona leste.

8 Também localizado na Vila Carrão, o El Maktub pertence à família de Alfredo e Kadige Kadri Caramelo. Também possui uma programação de noites árabes nas quais se apresentam bailarinas, o grupo folclórico de Dabke Yalla Shabab e, ocasionalmente, o cantor Tony Mouzayek.

Saraus, noites, aulas e workshops especiais são atividades regulares concentrando um número limitado de pessoas e produzindo engajamentos com a cena da dança do ventre. Essas pessoas se envolvem se apresentando, ensinando, tomando aulas, assistindo, tocando para as apresentações (no caso dos músicos), recebendo, servindo, cozinhando para as pessoas (no caso do *staff* dos restaurantes), filmando ou fotografando *performances* (no caso dos profissionais contratados para fotografia e filmagem) etc. Circulando por esse ambiente, os envolvidos têm a oportunidade de se conhecer, reencontrar e interagir. As possibilidades de entrecruzamento são intensificadas pela própria condição de marginalidade desse circuito; raramente prestigiado pelo público leigo, acaba sendo frequentado pelas mesmas pessoas. Isso, no entanto, não seria suficiente para explicar o intrincado emaranhado de relações produzidas nessa cena. De fato, ela conta com eficazes mecanismos de convergência, produzidos pelos próprios sujeitos envolvidos. Dentre eles, estão os festivais, que anualmente concentram profissionais do Brasil e do mundo.

Como me contou Shalimar Mattar, organizadora de um desses festivais, o Mercado Persa, o evento foi idealizado por sua mãe, Samira Samia<sup>9</sup>, uma das precursoras da dança no Brasil. Em 1995 Samira reuniu as poucas profissionais que atuavam em São Paulo e suas alunas para “um dia de dança e muita festa [...] sem saber ao certo que caminhos esse evento tomaria” (MATTAR, s. d.). Seu objetivo era criar uma oportunidade de divulgação do trabalho daquelas bailarinas, uma vez que os espaços disponíveis para suas apresentações eram ainda mais escassos, limitando-se aos estabelecimentos árabes (restaurantes, cafés, casas de chá) e ao público que os frequentava, em geral imigrantes árabes e seus descendentes. Samira alugou um modesto salão no bairro do Brooklin<sup>10</sup> e reuniu,

[...] cerca de 30 profissionais, suas alunas e um público da região, atraído pela curiosidade. O evento contou com cerca de 7 estandes com algumas mercadorias para dança, mas a ideia inicial não era venda mas sim um mercado de troca de produtos. Uma a uma, sem pressa, as profissionais subiam ao palco e dançavam tranquilamente apresentando seus trabalhos... e entre muitas danças, confraternizações, bate-papos o dia foi um sucesso! Uma festa alegre com cerca de 300 pessoas! (MATTAR, s. d.).

A participação de Shaly aumentaria no ano seguinte, quando introduziria normas para as mostras de dança (inscrições, categoria, duração) e, como conta, “o primeiro concurso de dança do ventre da América do Sul, Europa e Oriente”, porque só havia

---

9 Batizada como Teresa Carnicelli, a carioca que mais tarde adotaria o nome artístico de Samira Samia, veio morar com a família em São Paulo na infância. Conta, em sua biografia, que só pôde começar a dançar após adulta e que sua insistência a levou a se separar do marido aos 37 anos. Iniciou sua carreira em clubes, restaurantes, *buffets* e festas da comunidade árabe de São Paulo. Autodidata, diz ter ganhado muito dinheiro quando iniciou, chegando mesmo a fazer shows para a TV nos anos 1980.

10 Festivais não se concentram na Vila Mariana; são realizados em locais próprios para eventos em São Paulo, que podem variar anualmente. Mesmo assim, a Vila Mariana permanece como um local de concentração de pessoas e atividades regulares ao longo do ano.

concursos do gênero nos Estados Unidos”<sup>11</sup>. Ao longo dos anos, a sistematização do festival incorporaria dezenas de concursos, incluindo diversas modalidades de dança, além de trajes típicos para dança oriental, feira de produtos para o segmento, um código de ética e um espaço amplo para debates e palestras sobre a dança oriental.

Se na celebração organizada por Samira as bailarinas profissionais tinham receio de trazer suas alunas, por temerem expô-las a outras professoras e correrem o risco de perdê-las, a partir da sistematização de Shalimar, o Mercado Persa passou a ser lugar de projeção por excelência não somente para essas profissionais, como para praticantes com variados níveis de aprendizado, reunindo pessoas de São Paulo, do Brasil e do mundo.

Agregando hoje cerca de 8 mil pessoas entre artistas renomados, praticantes de dança e música oriental, artesãos, prestadores de serviços, lojistas, estilistas e apreciadores, o Mercado Persa gerou o desenvolvimento da dança oriental como atividade produtiva e construiu uma nova visibilidade para o segmento. O evento é reconhecido entre as profissionais de São Paulo como o maior festival de dança oriental no mundo<sup>12</sup> e conta com mais de 500 apresentações entre competições e shows, além de cerca de 70 expositores. Tido como o primeiro evento no mundo realizado nesse modelo de festival – um final de semana intenso de concursos, mostras de danças, desfiles, congresso e feira –, passou a ser replicado em São Paulo<sup>13</sup> e em outras cidades brasileiras (LOLATO, s. d.), além de diversos países<sup>14</sup>.

O Mercado Persa foi decisivo para a configuração da cena da dança do ventre em São Paulo, que hoje conta com mais de uma dezena de festivais anuais onde se pode “dançar, competir, comprar, fazer workshop e montar *stands* de venda” (LOLATO, s. d.). Competições, que em muitos contextos musicais podem ser essenciais para aproximar concorrentes (HOSOKAWA, 2000), não tiveram papel diferente aqui, aproximando não apenas bailarinas, mas também comerciantes, em um espaço único de exposição.

Aproximações por concorrência também ocorrem nas audições para obtenção de certificados de estabelecimentos renomados, mecanismo que se replica a partir da

---

11 Entrevista concedida em janeiro de 2018.

12 Essa dimensão se refere ao número de pessoas que frequenta o Mercado Persa. Há, no entanto, festivais fora do Brasil com maior duração (sete ou oito dias) ou que concentram mais pessoas advindas de outras partes do mundo.

13 Mostra Cultural Arte e Magia (2000); E-ventre: Encontro de Dança do Ventre (2004); Ventre Mania (2006), em Osasco – SP; Encontro Sahira Fatin (2007); Luz do Ventre (2008); Festival Oriente – A Mulher e o Sonho (2008); Yalla Festival (2010); Tilim de Dendera (2010), em Guarulhos – SP; São Paulo Bellydance Festival – SPBF (2011); Festival Nacional Shimmie (2011) em São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Aracaju; Glam Luxor – Festival Internacional de Dança do Ventre (2011); Dançando com Arte – Interamericano de Danças – CIAD (2014), em Santo André; Expo Dança (2016); Festival Essência (2018) (LOLATO, s. d.).

14 Dentre esses, o Nile Group Festival (2005), com várias edições ao ano em cidades como Cairo, Sharm el Sheikh, e a partir de 2013 levado à China e à Coreia do Sul; Ahlan wa Sahlan (2000), no Cairo; Salamat Masr Festival (2011) Cairo (CENTRAL Dança do Ventre, s. d.);

criação do primeiro pela Casa de Chá Khan el Khalili<sup>15</sup>, cuja origem vale esmiuçar, especialmente por nos dar a compreensão das imbricadas relações entre cena e mercado na dança do ventre em São Paulo.

Criado em meados dos anos 1990 pela bailarina Lulu Sabongi, quando ainda codirigia a Casa de Chá Khan el Khalili junto a seu ex-marido, o empresário Jorge Sabongi, o primeiro certificado do Brasil tinha o propósito de distinguir profissionais da dança e garantir-lhes melhores condições de entrada no mercado de apresentações. Como me contou Lulu, hoje Lulu from Brazil e diretora do Centro Cultural Shangrila<sup>16</sup>, durante a década de 1990 a dança do ventre transcendeu os espaços frequentados pela comunidade árabe (casas de chá, bares, restaurantes, cafés, clubes) e começou a ganhar espaço em festas de casamento, eventos diversos e restaurantes árabes que se popularizavam<sup>17</sup>. Isso gerou uma grande demanda, abrindo espaço para que mais pessoas pudessem trabalhar como bailarinas, sem, necessariamente, possuírem formação na dança.

Um número maior de praticantes começava a criar o sentido de concorrência entre bailarinas e, para Lulu, criou-se a necessidade de distinção. “Tinha gente que fazia aula um ano e já pegava trabalho em festa, dançava em restaurante... Como que a gente ia distinguir quem era profissional de fato? Para quem não conhece a dança, é tudo a mesma coisa”. Naquele momento, a intenção de Lulu era certificar a própria dança, que corria o risco de banalização. Assim, a Casa de Chá criava o primeiro “selo de qualidade” de dança do ventre no Brasil. Através de uma avaliação de banca, eram examinados qualidade técnica, dinâmica, familiaridade com o palco, coerência com a cultura árabe, expressão, espontaneidade, dentre outros quesitos.

Note-se que as trajetórias da própria Lulu e de Samira atestam o momento de criação do mercado de ensino e popularização da dança do ventre em São Paulo. Ambas dançavam apenas em espaços de comensalidade e convívio de imigrantes árabes, que passavam a se multiplicar e ser frequentados por novos públicos. Ao vê-las dançar, algumas mulheres perguntavam por aulas. “Eram todas minhas amigas, gente que frequentava a Casa de Chá. Eu nem sabia que podia ensinar”, diz Lulu. Shalimar conta que sua mãe dava aulas na sala de casa para suas amigas. O Khan el Khalili, aberto como casa de chá em 1982, começa a oferecer aulas regulares em 1985 (SABONGI, 2017); em 1993 é inaugurada a primeira escola da franquia Luxor de ensino de dança do ventre, que atualmente conta com 12 escolas espalhadas pela cidade. A oferta de ensino da dança vai se ampliando por outros espaços e escolas que vão sendo inaugurados. Ao longo dessa década, portanto, técnicas de ensino foram criadas e aprimoradas, espaços de ensino e apresentação foram multiplicados.

A popularidade da dança do ventre chegou a um novo pico em 2001, quando a

---

15 Após a criação do Padrão de Qualidade Khan el Khalili, outros certificados foram fabricados por escolas ou bailarinas em São Paulo e outras cidades brasileiras.

16 Criada em 1990 a partir de uma dissidência com a Casa de Chá Khan el Khalili, o Centro Shangrila está sob a coordenação artística e pedagógica das bailarinas Lulu from Brazil e Málak Alaoni. A sede está localizada a 300 metros da Casa de Chá, tendo sido essa separação a última etapa de uma divisão de bens e negócios entre Lulu e seu ex-marido, Jorge Sabongi, proprietário do Khan el Khalili.

17 A rede Habib's se inicia em 1988 no centro de São Paulo (HABIB'S, 2019).



novela *O clone* despertou interesse nacional. O programa é lembrado pelas bailarinas mais antigas como um marco no mercado de dança. Como me explicou Lulu, “Se por um lado isso trazia mais alunas, por outro teve muita gente que achava que era só colocar um lenço com moedinhas na cintura e sair rebolando que já estava dançando”. Mais certificados foram sendo criados<sup>18</sup>, com a clara intenção de reserva de mercado para bailarinas profissionais.

Passadas cerca de duas décadas desde a criação do primeiro certificado no Brasil, a Casa de Chá Khan el Khalili mantém as audições para sua obtenção, mesmo após a saída de sua criadora, hoje proprietária do Centro Cultural Shangrilá. O selo de qualidade desperta opiniões diversas na cena da dança do ventre em São Paulo. É tido por muitas bailarinas como sinal de prestígio e distinção e, sobretudo, meio de projeção, especialmente por considerarem a Casa de Chá um dos espaços mais tradicionais da dança do ventre em São Paulo. Mas há também bailarinas que o criticam como uma espécie de “monopólio” de certificações, ou mesmo acreditam que suas carreiras independem da atribuição de um selo de qualidade, podendo se construir por outras vias.

Ressalvada a controvérsia, as audições para obtenção de certificação são capazes de reunir centenas de pessoas nas conhecidas “Noites do harém” promovidas pela Casa de Chá. Ao longo do ano, esses eventos, nos quais se apresentam bailarinas profissionais, são regularmente realizados. É possível verificar previamente quais bailarinas dançarão em cada noite no *site* da casa, que distingue, entre elas, quais estarão sendo submetidas à avaliação enquanto se apresentam. Audições de 150 candidatas são distribuídas entre esses eventos, atraindo um público distinto daquele mobilizado pelas demais bailarinas; esse é um público de torcedores – alunas, amigos, parentes –, que estão ali para dar suporte. Em outras palavras, distribuir as audições das “Noites do harém” ao longo do ano garante “casa cheia” para cada evento como um todo, pois sempre haverá um público certo mobilizado pelas bailarinas aspirantes ao certificado. Não seria demasiado dizer que as audições são a principal atração da noite, nutrindo grandes expectativas do público, da própria bailarina e das demais *performers*.

Tal qual os festivais, o “Selo de qualidade Khan el Khalili” foi essencial para a configuração da cena da dança do ventre em São Paulo, na medida em que também é capaz de reunir, por meio de concurso, centenas de pessoas em torno da dança. Além das próprias bailarinas, que nesse caso não concorrem entre si, mas por uma certificação, há um público extremamente engajado, composto de pessoas afetivamente ligadas a elas. Dentre essas, também se encontram praticantes da dança, suas alunas, que poderão em algum momento seguir a trajetória de suas professoras.

Vista de longe, a cena da dança do ventre em São Paulo dá a muitos a impressão de uma rede estruturada de relações, um mercado artístico solidificado onde as coisas acontecem. Podemos, entretanto, olhar para essa cena como um emaranhado de relações e fluxos de trajetórias pessoais, no sentido proposto por Tim Ingold (2007; 2011; 2012) – uma malha viva. A malha (*meshwork*) se opõe diretamente à rede (*network*), que na concepção de Bruno Latour (1999; 2005) se compõe de linhas intencionais

---

18 Hoje em dia muitas escolas de dança e até mesmo os saraus emitem selos de qualidade.

de conexão<sup>19</sup>. Inspirado nas imprecisas linhas de devir tal como concebidas por Deleuze e Guatari, Ingold percebe que é através delas que a vida se desenvolve, sendo o ambiente um grande emaranhado dessas linhas. Na compreensão de Ingold<sup>20</sup>, a dinâmica de movimento das pessoas é formada pela inexatidão da experiência humana, carregada de subjetividades, sentimentos e desejos que guiam suas trilhas. As relações entre essas trilhas, ou linhas, acontecem “ao longo de” sua constituição e não “entre” elas. Essas linhas não conectam necessariamente, ou se definem pelos pontos que conectam; pelo contrário, como linhas-devir, se transpassam e seguem em frente, preservando nada além de indeterminadas possibilidades de continuidade.

Tecendo fios vitais de improviso, cada um dos agentes dessas linhas contribui na formação de uma malha em contínuo crescimento e movimento, como a teia da aranha. A alusão às aranhas (INGOLD, 2008, p. 210-211) é bem-vinda neste trabalho, uma vez que se percebe que os fios são destilados por seus corpos e organizados a partir de seus movimentos. São linhas ao longo das quais as aranhas vivem e conduzem sua percepção e ação no mundo. De fato, as bailarinas do ventre acumulam múltiplas funções. Explico-me descrevendo algumas das trajetórias que acompanhei em 2016:

- Cristina Antoniadis é proprietária e professora da escola Pandora Danças; promove eventos bimestrais, como o sarau “Noites do Oriente” e semanais como o “Quintas com dança”, no restaurante Al Maual; dirige a Cia. de Danças Pandora, organizando também suas apresentações em competições, festivais, dentre outros; além disso, se apresenta em eventos de projeção – em 2016 participou algumas vezes das “Noites do harém”, do Khan el Khalili, e competiu na categoria profissional do Festival Mercado Persa;
- Najima Anjum não tem escola própria, mas organiza cursos de longa e média duração para bailarinas; promove e dirige shows temáticos com suas alunas em hotéis, restaurantes e outros espaços em cidades do interior de São Paulo; dirige o quadro Showtime, num programa independente afiliado ao Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) intitulado *Top show*, dedicado exclusivamente a profissionais da dança do ventre;
- Giselle Kenj, famosa por dançar com suas cobras píton, é bailarina, atriz e cantora. Vem se apresentando em programas de TV (já recebeu convite para participar do quadro “Dança dos famosos” do programa *Domingão do Faustão* na Rede Globo). Apresenta-se em festas, restaurantes em São Paulo, mas também realizou turnês no exterior. Giselle dirige a programação semanal de dança do Dunas Bar, que reúne músicos árabes e bailarinas na zona leste de São Paulo, e criou o Selo Dunas, para certificação em dança, a exemplo do selo do Khan el Khalili.

---

19 Em obra recentemente lançada e rapidamente traduzida para o português (2012), Latour retoma a questão das conectividades intencionais, negando essa interpretação de sua obra e afirmando que a teoria ator-redes também admite imprevisibilidades.

20 Em suas mais recentes pesquisas, Ingold tem explorado três temas, todos decorrentes de seu trabalho anterior sobre a percepção do ambiente: a dinâmica de movimento das pessoas (linhas de devir), a criatividade da prática, e a linearidade da escrita. Esses temas se reúnem em seu projeto “Explorations in the comparative anthropology of the line”, que parte da premissa de que o caminhar, o observar e o escrever têm em comum a ideia de passar ao longo de linhas.

Os parágrafos deste artigo poderiam se seguir listando as atuações de bailarinas importantes para o cenário, como Débora Sabongi, Esmeralda Colabone, Jade El Jabel, Mahaila El Helwa, Ju Marconato, dentre outras, que, além das já citadas, precisam tecer diariamente os fios da teia que, vista de fora, parece manter-se estavelmente sozinha. Muito ao contrário, não há nada “pronto”, “estável” ou “consolidado” nessa cena. Ainda que todas essas bailarinas recebam convites para atuação em determinados espaços, estes representam uma porcentagem ínfima de oportunidade de atuação. Verdadeiramente, necessitam agenciar continuamente suas ações para criar essas oportunidades.

O simples fato de abrirem uma escola ou curso não significa que automaticamente terão alunas. É claro que é preciso anunciar o curso ou escola nas redes sociais para trazer alunas de “fora”, mas é fundamental manter o nome da escola em evidência dentro do cenário, o que suas mentoras fazem por meio de apresentação em locais de projeção – saraus na Vila Mariana, apresentação/competição em grandes festivais etc. Por outro lado, para que se mantenham os espaços de apresentação, é preciso engajar participantes endógenos. O grande público desses eventos são as próprias alunas, que podem ter interesses que vão desde a apreciação de suas mestras, sua própria apresentação (que traz também seus parentes e amigos como plateia), até o ingresso nessa cena como profissionais. Observe-se, contudo, que as promotoras dos saraus são, em sua maioria, professoras ou donas de escolas, fechando-se um ciclo em que espaços apresentacionais (TURINO 2008) retroalimentam espaços educacionais e vice-versa. Isso cria uma situação em que bailarinas profissionais acumulam funções de donas de escola de dança, professoras, produtoras de eventos, produtoras de si mesmas – e, se não atuarem continuamente em todas essas frentes, não haverá cena. Aranhas lançando os fios sobre os quais delineiam suas trajetórias tecem continuamente a malha viva de relações que se trançam na cena de dança do ventre paulistana.

Entre os fios dessa trama, também estão aqueles emanados pelos demais agentes descritos no início do artigo como integrantes na cena da dança do ventre, embora não bailarinos. Assim, poderíamos continuar a lista há pouco interrompida com:

- o cantor e empresário Tony Mouzayek, natural de Alepo na Síria, que migrou com a família na infância para o Brasil nos anos 1970. Iniciando a carreira musical ao lado de familiares nos clubes árabes de São Paulo ainda na adolescência, tanto ele quanto o irmão George Mouzayek tornaram-se renomados como músicos árabes no Brasil e no mundo. É da interpretação deles a canção “Azez Alaya”, que marcava as entradas do núcleo árabe da novela *O clone*, exibida em 2001 pela Rede Globo. No plano internacional, fez turnês em diversos países, tendo sido convidado a atuar com o músico Omar Faruk em 2002. Está, no momento, em vias de lançar seu sexagésimo álbum, que comporá sua extensa coleção “Belly Dance Oriente”<sup>21</sup>. Em suas apresentações, Tony está

---

21 A coleção, que tornou Tony célebre, propõe releituras de clássicos dos anos 1950, que tiveram grande exposição no cinema egípcio da mesma época. Essas canções, geralmente longas e acompanhadas de orquestras árabes, foram reinterpretadas utilizando arranjos para instrumentos mais modernos (teclado, guitarra, baixo elétrico, além de outros como o derbake, tabla e daff) e com ênfases rítmicas que tornaram as músicas apropriadas para a dança do ventre contemporânea.

sempre acompanhado de bailarinas, algumas das quais “projetou”. Sua forte relação com a dança resultou no Congresso Internacional Luxor, festival de dança do ventre em parceria com a rede Luxor de escolas de dança. Se por um lado o cantor é um influente “padrinho” no mundo da dança do ventre em São Paulo, fazendo circular um repertório musical que, se não fosse por sua atuação, talvez nem mesmo fosse conhecido, por outro, depende diretamente das bailarinas, tanto como parceiras artísticas quanto consumidoras de sua produção musical;

- a empresária Mariana Lolato, que começou a praticar dança do ventre na década de 1990 em sua cidade natal, São Carlos (SP), dedicou-se ao estudo e prática da dança, mas divergiu o foco de sua atuação nessa cena, criando o portal Central Dança do Ventre. O site reúne artigos sobre a história da dança do ventre, biografias de grandes bailarinas, danças folclóricas, música e instrumentos árabes. O portal também reúne anúncios de profissionais do mercado. Não apenas bailarinas anunciam suas aulas e apresentações, mas tanto elas quanto outros profissionais publicitam produtos – decoração para festa, figurinos novos e usados, maquiagem, fotografia e vídeo, acessórios de dança (véus, espadas, adagas, *snujs*<sup>22</sup>, livros, excursões etc.). O site ainda possui uma extensa seção de artigos científicos e livros produzidos sobre dança do ventre e temas relativos à cultura árabe para download. Além disso, há uma publicação periódica de artigos sobre a cena da dança no Brasil, funcionando o site também como uma revista. O Central Dança do Ventre aparece geralmente entre os primeiros resultados quando se busca no Google algum termo relativo à dança do ventre, o que indica sua popularidade. Para além de um conteúdo bem elaborado e direcionado para praticantes da dança do ventre, essas buscas dão indícios da demanda por interações geradas nesse campo. O alto índice de visitação se deve à existência de um público cativo, com necessidade de trocas entre si e que encontra no “Central” as ferramentas necessárias para exercer diariamente suas inter-relações;
- as empresárias Daniella Ogeda e Josiane Madureira, donas da produtora de filmes Kaleidoscopio de Ideias, editoras da revista Shimmie e produtoras do Festival Shimmie, que acontece anualmente em São Paulo, Belo Horizonte e Aracaju. Nas várias frentes em que atuam, essas produtoras mobilizam a cena de dança produzindo-a de forma estruturante. A revista Shimmie possui prestígio nesse meio artístico, destacando mensalmente bailarinas em suas capas e entrevistas. Além disso, também é um meio bastante utilizado para oferta de produtos e serviços relacionados à dança do ventre. O Festival Shimmie, por sua vez, vem ganhando notoriedade desde sua criação em 2012, reunindo, a exemplo do Mercado Persa, bailarinas de São Paulo e de todo Brasil em mostras, fóruns de cultura e competições. Já através da Kaleidoscopio de Ideias, produziram inúmeros vídeos didáticos ou promocionais de bailarinas profissionais, sendo uma referência na prestação desse tipo de serviço. Em 2018, criaram o programa Dança Empreendedora, em parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae-SP), no qual têm oferecido, juntamente com outros profissionais, cursos, palestras e workshops especificamente voltados para donos de escolas de dança, envolvendo assim, profissionais da área da dança do ventre, além dos ligados a outros estilos.

---

22 Os *snujs* são címbalos de metal, usados um par em cada mão. Um deles se prende ao dedo médio, e o outro, ao dedão por meio de um elástico. O som deles é produzido pelo bater dessas duas partes, e a bailarina pode tocá-los enquanto dança em certos estilos, para destacar o ritmo.

O inventário de agentes poderia tomar páginas e mais páginas deste artigo, mas acredito que, por ora, as pessoas mencionadas já transmitam a ideia dos envolvimento possíveis na cena da dança do ventre em São Paulo. A própria criatividade desses profissionais em oferecer serviços, produtos ou soluções inéditas, atendendo a necessidades e gerando oportunidades dentro desse campo, é um indicativo do improviso sobre o qual reflete Ingold. Concorrentes entre si, mas vitalmente interligados por mecanismos como os festivais e os certificados, esses agentes tornam possível a sobrevivência de uma cena, diferenciando-se de outras cenas de dança<sup>23</sup>. Fiando continuamente seus caminhos, os envolvidos na cena paulistana da dança do ventre se entrelaçam continuamente numa malha indeterminada de relações que se constroem enquanto se tece.

### **SUSTENTABILIDADE DA CENA: O ENIGMA DA PIRÂMIDE**

“Quem sustenta a dança é a dança”, me dizia a bailarina Ila Cassandra (CENTRO CULTURAL SHANGRILA, s. d.), que tem recentemente ganhado notabilidade na cena da dança do ventre paulistana. Professora desde 2012 no Centro Cultural Shangrila, é sempre convidada para os shows mais prestigiosos, passando a integrar o elenco das “Noites do harém” da Casa de Chá Khan el Khalili em 2017.

“Mas você é que são o mercado”, respondeu a renomada bailarina Jade El Jabel (s. d.) quando questionada, em uma palestra que proferiu no Festival Mercado Persa, por uma bailarina na plateia que queria saber se o mais importante era manter sua própria arte ou dançar segundo os parâmetros do mercado.

Expliquei anteriormente como se desenvolve a sustentabilidade da cena de dança do ventre em São Paulo: resumidamente, as aulas oferecidas nas escolas formam o público dos espetáculos, seja de alunas que vão para assistir suas mestras, seja de alunas que desejam ter a experiência da apresentação, trazendo consigo uma audiência particular de amigos e familiares. Espetáculos, por sua vez, dão visibilidade às bailarinas que se apresentam, condição imprescindível para a captação de novas alunas e continuidade da atividade de ensino, na maioria dos casos base de sustentação financeira das bailarinas profissionais. A mesma lógica se aplica aos festivais competitivos e às audições para obtenção de certificado. Além de darem visibilidade e retorno a quem se apresenta, essas instâncias possibilitam entrecruzamentos entre trajetórias no campo. A frase de Ila, no entanto, sintetiza uma compreensão êmica dessa cena enquanto “mercado”, tema que me interessa explorar.

Tal entendimento abarca usos e significados de categorias que servem para pensar e agir economicamente dentro desse universo de relações humanas. Examiná-la nos permite acessar ideias, conceitos, valores e emoções, agências individuais e coletivas. Como sugere Gustavo Onto (2011, p. 186), experiências de vida e subjetividades

---

23 Ver mais adiante as reflexões da bailarina Samira Marana sobre a cena de dança contemporânea, por exemplo.

são caras à compreensão antropológica da constituição de mercado, trazendo alternativas para o entendimento do comportamento de seus agentes e respondendo a questões que dificilmente encontrariam resposta através de modos tradicionais de conhecimento tecnocrático.

Motta et al. (2014) examinam as distinções entre os termos *economy* e *economics*, que em português seriam indistintamente traduzidos como “economia”, em seus domínios semânticos. *Economy* faz referência ao que chamaríamos de “economia doméstica”, o campo das decisões e ações práticas que tomamos no dia a dia em relação ao mundo econômico. Já *economics* abarca a área de conhecimento dedicada ao entendimento das reações econômicas e seus agentes. Os autores sugerem que, na prática, essas duas concepções se atravessam mútua e continuamente, sendo, muitas vezes, os valores e compreensões da *economy* determinantes das práticas dos agentes, não importando se são indivíduos, famílias, empresas ou o Estado. O mundo prático de *economy* seria, em última análise, a dimensão na qual os agentes teriam maior controle sobre o funcionamento das coisas; o mundo de *economy* é um mundo familiar e, portanto, referencial para a tomada de ações e decisões.

Não por acaso, a chamada “economia comportamental” idealizada pelos psicólogos Daniel Kahneman e Amos Tversky desafiou a noção de “racionalidade” do comportamento econômico humano. Segundo essa perspectiva, inovadora nos anos 1970, agimos economicamente com base em certa segurança; se levássemos em conta todas as variáveis macro e microeconômicas para tomar decisões racionalmente, enlouqueceríamos (SBICCA, 2014). Essa sensação de segurança é baseada em memórias, impressões, intuições, noções de sofrimento e felicidade; ela orienta nossos julgamentos e guia nossas decisões econômicas.

Uma mostra recente do valor dado à perspectiva comportamental foi a entrega do Nobel de Economia a Richard Thaler em 2018. Na visão do economista americano, o conceito de preço justo está atrelado ao modo como as pessoas estão dispostas a gastar seu dinheiro, não apenas ao desejo de obter alguma vantagem econômica. Não obstante as dinâmicas globais do mercado, que afetam preços em diversas escalas seguindo uma lógica de oferta e demanda, as noções de justiça atreladas a preços de produtos, serviços ou mesmo valores de salários são indicativos mais fiéis para a análise do comportamento dos consumidores. E são eles, em última instância, responsáveis por equilíbrios e desequilíbrios nas relações comerciais (THALER; SUNSTEIN, 2009).

Como em qualquer situação de mercado, um leque de produtos é ofertado no universo da dança do ventre. Atreladas ao aprendizado da dança, podem vir diferentes roupagens ou qualidades que os diferenciam. Assim, determinada professora/escola pode ofertar uma dança enraizada em alguma tradição árabe; outra pode aprofundar-se na “essência feminina” e oferecer algo mais próximo de uma dança-terapia visando ao empoderamento feminino; outros oferecimentos podem ser profissionalização, produção e espetáculo, dança para gestantes, dança para mães com bebês de colo, dentre outras possibilidades criativas. Vale tudo para alcançar um diferencial e atingir a um nicho específico num campo em que consumidoras são disputadas, incluindo combinar abordagens ou elaborar outras completamente novas.

Há uma relação entre consumidores e ofertantes na dança do ventre de São Paulo, na qual, via de regra, alunas compõem a primeira categoria, e profissionais, a segunda. Note-se que os termos “aluna” e “profissional” são perfeitamente flexíveis e intercambiáveis.

Por um lado, a maior parte das bailarinas profissionais continua a tomar aulas, ainda que esporadicamente ou por interesse em temas específicos (instrumentos, técnicas corpóreas direcionadas, língua ou cultura árabe etc.). Por outro, tornar-se profissional não significa viver exclusivamente da dança (há profissionais que mantêm outros empregos), mas ter passado por uma série de etapas cujas aprovações dependem de sanções socialmente compartilhadas nesse âmbito: é necessário ter sido aluna de professora reconhecida ou renomada, ter se apresentado em eventos, sobretudo os da Vila Mariana, ter participado de competições em festivais realizados ou reconhecidos em São Paulo e que certificam a capacidade de se apresentar e lecionar. Uma profissional que viesse de outra cidade, sem qualquer reconhecimento em São Paulo e sem passagem por essa cadeia produtiva, mesmo que abrisse uma escola na Vila Mariana, dificilmente teria público ou alunas; é preciso ser ou ter sido aluna para ser reconhecida como profissional. Em outras palavras, é preciso consumir para poder ofertar.

Considerando que o número de alunas excede vantajosamente o de bailarinas profissionais, temos um modelo de sustentação piramidal nesse sistema de trocas, no qual as primeiras constituem a base e as últimas o topo. Tal sustentação não provém somente do consumo de aulas e espetáculos, mas também dos espaços apresentacionais, artigos para dança (figurinos, artefatos cênicos), dentre outros produtos. À medida que evolui, uma aluna é estimulada a participar de saraus, festivais e outros espaços apresentacionais. Em eventos mais corriqueiros, como os saraus, precisará desembolsar entre R\$ 100,00 e R\$ 150,00 de taxa de apresentação. Além disso, precisará de um figurino, ainda que básico, que não sairá por menos de R\$ 300,00. Esse figurino não poderá se repetir muitas vezes. Caso queira continuar se apresentando, terá que investir em novos, ou aprender a confeccionar os seus próprios. Dependendo da magnitude do evento, a bailarina iniciante poderá ainda gastar com outros serviços: fotografia ou filmagem profissional, CD contendo as músicas tocadas no espetáculo, maquiagem profissional etc. Além disso, terá que gastar com seu deslocamento e alimentação, pois passará algumas horas no local (um restaurante, um teatro, um salão, uma escola) até que o evento termine. Em suma, para ter um momento de cerca de cinco minutos no palco, cada bailarina terá que desembolsar em torno de R\$ 500,00, que serão distribuídos entre os fornecedores dos produtos que ela está consumindo, do vendedor do figurino à produtora da apresentação. Isso sem contar o investimento prévio em sua formação, destinado ao(s) estabelecimento(s) e profissional(is) que a instruíram.

Saraus são normalmente compostos de duas entradas: a das bailarinas debutantes ou amadoras e a de bailarinas convidadas. Esse segundo momento é performado por outras bailarinas profissionais, e, quanto mais renomadas, mais sucesso terá o evento. As profissionais recebem cachê por sua apresentação e são estimuladas a também trazerem alunas para se apresentar; quanto mais larga a base da pirâmide, maiores as possibilidades de lucro distribuído entre os níveis acima. O lucro das

organizadoras, no entanto, não é fabuloso e nem mesmo garantido. De fato, os custos para promover um sarau são altos, envolvendo os cachês das profissionais, o aluguel do espaço, dentre outros gastos. Uma vez que a bilheteria é incerta, o lucro esperado com a produção desses eventos vem do próprio número de bailarinas não profissionais inscritas. As organizadoras desses eventos precisam operar com noções de justiça para fazê-los girar. O valor justo ofertado às alunas, portanto, condiz com a oportunidade de se apresentar ao lado de “estrelas” em um lugar reconhecido.

A necessidade de “pagar para se apresentar” não cessa necessariamente com o ganho de profissionalização e reconhecimento. Saraus, como mencionei anteriormente, são eventos mais contumazes (considerando que muitas bailarinas profissionais organizam vários saraus anualmente, pode-se contar com vários desses eventos mensalmente). É necessário às próprias bailarinas profissionais, no entanto, estar em evidência. Há sempre um evento de reputação mais elevada em que é preciso aparecer vez ou outra. A mesma lógica permeia a participação em festivais. Dispondo de várias categorias, que vão das infantis às profissionais, operam igualmente como espaços de projeção e dependem de inscrições e bilheteria para sua viabilidade. Tal bilheteria, note-se, provém igualmente de um público engajado (alunas, parentes, amigos etc.).

Não há, portanto, uma relação de interdependência, na qual o grupo de alunas de determinada profissional a sustenta exclusivamente, remunerando-a por suas aulas ou garantindo a bilheteria de seus espetáculos. Verdadeiramente, é através do convívio presencial (aulas, apresentações, festivais) e virtual (*blogs*, *vlogs*<sup>24</sup>, *sites*, páginas pessoais no Facebook) que as alunas tomam contato com outras profissionais e transitam pelo campo.

Assim, se uma aluna inicia seu aprendizado com determinada bailarina ou escola, entra em contato com outras alunas, por vezes providas de outras escolas, cujos nomes passará a conhecer; quando passa a frequentar saraus, noites e festivais, começa a se familiarizar com o trabalho de outras profissionais com quem poderá ter aulas algum dia; ao buscar informações na internet encontra desde os canais das próprias bailarinas, *sites* de outros profissionais, tais como músicos, vendedores de roupas e acessórios, donos de restaurantes, dentre outros. Em resumo, essa aluna pode ter escolhido fazer aulas com determinada professora, mas, à medida que transita pelo campo, consome de várias fontes, dando sustentação a outras pessoas. Assim, essas alunas formam uma larga base de consumo, sustentando uma cadeia de profissionais que se afunila de acordo com seu grau de especialização. “É a dança que sustenta a dança”, como dizia Ila Cassandra.

As relações que as alunas criam com essa estrutura de mercado são as mais diversas. Algumas preferem continuar eternamente como alunas, desfrutando da segurança, do conforto e do sentimento de irmandade que geralmente se criam em sala de aula. Há também aquelas que, quando percebem que se profissionalizar demanda investimento, desistem. Já presenciei reações de alunas que se diziam

---

24 *Vlog* é a abreviação de *videoblog* (vídeo + blog), um tipo de *blog* em que os conteúdos predominantes são os vídeos. A grande diferença entre um *vlog* e um *blog* está mesmo no formato da publicação. Ao invés de publicar textos e imagens, o *vlogger* ou *vlogueiro* faz vídeos sobre o assunto que deseja tratar.



incomodadas com a situação de ter de “pagar para dançar”, questionando se não deveria ser exatamente o contrário e abandonando a ideia de profissionalização. As que persistem são aquelas que se inscrevem nos saraus, competições e festivais e, ainda que se queixem pelos valores que precisam gastar, o fazem mesmo assim. Não há de fato outro caminho. Para essas, há diversas motivações envolvendo sensação de liberdade no palco, autodesafio, desejo de “viver da dança”, além do tão enunciado empoderamento feminino – assunto profundamente complexo e que deverá ser tratado em outra ocasião.

As percepções das profissionais são igualmente diversificadas, ainda que compartilhem da ideia de que “é a dança que sustenta a dança”. Compreendem os encadeamentos que sustentam a cena e assumem suas posições. Algumas se entendem no andar do meio da pirâmide, reconhecendo o suporte de suas alunas e mapeando patamares mais elevados, cientes de que para alcançá-los é preciso sustentá-los inicialmente. Em se tratando de um mercado que quase completa quatro décadas, as pessoas que estão no “topo” são geralmente precursoras. Algumas de suas enunciações, que buscam legitimar suas posições, já foram mencionadas, como as declarações de Lulu from Brazil sobre o porquê de manter um “selo de qualidade”, ou as de Shalimar Mattar sobre a importância dos festivais e das competições. Há ainda bailarinas que preferem criar suas próprias pirâmides, mantendo-se à margem dos espaços de referência – Casa de Chá Khan el Khalili; Festival Shimmie, Festival Mercado Persa – e desenvolvendo linhas independentes de trabalho.

As motivações das praticantes da dança, não importando se alunas ou professoras, são também objeto de reflexão das bailarinas profissionais. Cristina Antoniadis, dona da escola Pandora Danças, me revelou certa vez que antigamente as noivas contratavam bailarinas do ventre profissionais para dançar em suas festas. Hoje em dia, essas mesmas noivas a procuram para dar workshops relâmpago e dançarem elas próprias em seus casamentos, o que Cristina entende como sintoma de uma “sociedade do *selfie*”, usando aqui suas próprias palavras<sup>25</sup>.

Giselle Kenj teve uma percepção parecida quando foi convidada a participar como instrutora no quadro “Dança dos famosos” do *Domingão do Faustão* na Rede Globo. Naquela ocasião, tinha uma semana para ensinar a dança do ventre à cantora Luiza Possi. No dia em que retornariam ao programa para apresentar sua dança, Giselle levou uma de suas cobras píton, que a tornaram famosa em São Paulo, para realizar a *performance*. Luiza Possi se irritou, não permitiu que Giselle se apresentasse com ela, alegando que ela roubaria sua cena ao usar a cobra. Giselle não protestou. Apenas ofereceu o animal para que Luiza entrasse no palco e a instruiu rapidamente. Luiza Possi dançou sozinha no programa, acompanhada apenas de Tot, a cobra píton (GLOBOPLAY, 2017).

Tanto na fala de Cristina quanto na de Giselle, prevalece o tom de uma tendência recente à supervalorização do *selfie*. Embora ambas reconheçam que há também outras motivações, demonstram-se apreensivas em relação aos futuros rumos da dança. Nessa imprevisibilidade evidenciam-se as linhas imprecisas de Ingold (2007), cujas progressões nos escapam ao controle. Admitir tal indeterminabilidade não nos

---

25 O artigo de Jesse Shipley (2015) examina o sentimento contemporâneo do *selfie*.

impede, no entanto, de perceber relações de reciprocidade e interdependência criadas entre os cruzamentos do presente.

Concluindo esta seção, em que analiso a sustentabilidade da cena da dança do ventre em São Paulo, retomo as reflexões de Marshal Sahlins sobre a introdução do capitalismo em terras colonizadas. Percebendo que, associado aos modos de dominação, assentava-se um projeto de “redução de valores sociais ao preço”, Sahlins (1988a) revela a intenção colonizadora de substituição da lógica da dádiva pela lógica de mercadoria. Sistemas de dádiva, em sua visão, eram “sistemas de mundo” e contrapunham-se ao sistema capitalista que, nos termos já descritos por Marx e Weber, pressupõe a produção do dinheiro e a institucionalização da competição, fundando um terreno estéril para atos de aliança, dádiva ou hospitalidade. A argúcia de Sahlins estava em compreender que os sistemas de dádiva não se rendiam necessariamente ao capitalismo, mas o moldavam de acordo com práticas de reciprocidade já convencionadas. Com esse autor percebemos que a sobrevivência do capitalismo depende da dádiva, dela alimentando-se em algumas instâncias, em outras a destruindo.

Nas tramas que hoje compõem a cena da dança do ventre na capital paulistana, um complexo sistema de trocas e reciprocidade coloca dinheiro, noções de justiça, desejos de empoderamento e sensibilidades em circulação. Se é verdade que uma larga base de alunas/bailarinas iniciantes sustenta um grupo profissional reduzido enquanto consumidoras de seus ensinos, espetáculos e oportunidades de apresentação, por outro lado, essa base jamais teria sequer existido se não fosse a atuação de tal grupo. De igual forma, a sustentabilidade da cena depende das relações de reciprocidade entre esses profissionais. Ainda que concorrentes entre si, associam-se, tornando possíveis grandes eventos como o Mercado Persa ou o Festival Shimmie, produções que raramente partem da iniciativa dos próprios profissionais em outros segmentos de dança (MATOS; NUSSBAUMER, 2016). Desse modo, enquanto “sistema de mundo”, a dança do ventre se organiza como um circuito cultural que praticamente se autossustenta sobre uma base muito particular de reciprocidades e alianças, ainda que tensões e disputas estejam nos entrelaçamentos que as constituem.

## ENGAJAMENTOS

Simultaneamente à finalização da escrita deste artigo, estava frequentando o Festival Shimmie (setembro de 2018), durante o qual me deparei com novas demandas e expectativas no mundo da dança do ventre. Em uma programação paralela à mostra de dança, chamada Fórum Orienta, dentre várias mesas e oficinas em que temas inéditos foram abordados<sup>26</sup>, houve uma rodada em particular, a “Rumos da Dança

---

26 Pela primeira vez em São Paulo houve um encontro acadêmico, reunindo bailarinas e não bailarinas que têm produzido publicações científicas sobre dança do ventre em diversas áreas de conhecimento. Esse encontro também recebeu a primeira mostra “BellyBlack” de dança, na qual todas as bailarinas eram negras, incorporaram *dreadlocs*, *powerblack*, tranças embutidas e outros penteados identitários negros a seus figurinos e lançaram mão de músicas de artistas brasileiros negros para apresentar dança do ventre.

do Ventre”, na qual se discutiam aspectos como a necessidade de portar DRT<sup>27</sup> para fins de contratação por instituições como o Serviço Social do Comércio (Sesc)<sup>28</sup> ou o Serviço Social da Indústria (Sesi)<sup>29</sup>; a inexistência da categoria “bailarino” para fins de registro de pessoa jurídica via MEI<sup>30</sup>; as recentes iniciativas do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae)<sup>31</sup> para promover empreendedorismo em dança; o desconhecimento geral do meio a respeito das políticas governamentais de fomento à cultura<sup>32</sup>, dentre outras questões. As preocupações e interesses externalizados durante esse evento, que reuniu cerca de trinta bailarinas de várias partes do Brasil, revelam uma percepção recente de que a dança precisa sair do nicho e procurar formas de continuidade já usufruídas por outros campos artísticos.

Enquanto fluem esses diálogos, a cena de dança do ventre em São Paulo se mantém à margem das políticas culturais e do público em geral, sustentando-se por meio dos investimentos e audiência dos próprios envolvidos, sejam essas pessoas bailarinas ou não, e pelos engajamentos que as próprias concorrências promovem, em diversas dimensões. Estar nessa margem evita, de certa forma, a competição com outros setores artísticos; não se disputam espaços ou fomentos com artistas de outros estilos, vez que a dança se desenvolve, como demonstrado, por caminhos paralelos.

Na medida em que esses engajamentos produzem a sustentabilidade da cena, vemos como a ideia de localidade, proposta por Ruth Finnegan (1989), se produz a partir de uma prática de dança. Questionando as relações de “origem” que atrelam produções de música a locais determinados, a autora compreende o local como contexto dinâmico no qual podem coexistir diversos estilos de fazer musical. Tais práticas, dentre as quais estou incluindo a dança, acabam delineando laços entre os envolvidos, ressignificando localidades, caso evidente, por exemplo, da Vila Mariana em São Paulo. São, portanto, os engajamentos articulados pelas práticas de música e dança que produzem uma localidade e seus significados, e não o contrário.

---

27 DRT, também conhecida como Documento de Registro Técnico, é a sigla de Delegacia Regional do Trabalho. Na prática, “tirar um DRT” significa ser registrado profissionalmente, ter sua profissão regulamentada na sua carteira de trabalho. Esse registro é por vezes requerido quando atores ou bailarinos são empregados por escolas, centros culturais e locais de entretenimento.

28 Rever nota 2.

29 As unidades do Sesi promovem cursos de educação técnica voltada para a indústria e o comércio, serviços de saúde, programação cultural gratuita ou a preço reduzido para população, além de esportes e lazer. Existem unidades em várias capitais e grandes cidades brasileiras.

30 Registro de Microempreendedor Individual, criado no Brasil em 2008 para formalizar legalmente trabalhadores informais e para regulamentar uma carga tributária reduzida para eles.

31 É uma entidade privada brasileira de serviço social, sem fins lucrativos, criada em 1972, que objetiva a capacitação de pequenos empresários em todo o país.

32 Em São Paulo, artistas podem concorrer a diversos editais culturais lançados pelas secretarias de cultura municipal e estadual, além daqueles lançados pelo Ministério da Cultura. Esses editais oferecem prêmios em diversas modalidades artísticas. Outro recurso são as leis de incentivo fiscal (municipais e estaduais) no modelo da Lei Rouanet (nacional), nas quais empreendimentos artísticos são fomentados pelo setor privado, que tem suas contribuições fiscais reduzidas no mesmo valor investido.

Perceba o leitor que a ideia de “margem” nesse campo não significa carência de meios ou recursos para a automanutenção. Muito ao contrário, significa apoiar-se sobre os próprios meios, sejam eles financeiros ou humanos<sup>33</sup>. A observação de outras cenas artísticas (canto coral, bandas de garagem, grupos de hip-hop, grupos de cultura popular) mostra que seus processos não são tão diferentes. Com maior ou menor necessidade, com maior ou menor circulação de dinheiro, essas cenas se sustentam pelo envolvimento humano, sendo o público também formado pelos artistas da cena, tornando as proposições de Finnegan (1989, p. 3) ainda mais acertadas para o entendimento dessas dinâmicas.

O fator afetivo presente nessas interações não é de pouco peso aqui. Como mostra o artigo de Britta Sweers (2018), que discute envolvimento afetivos em repertórios musicais que, de acordo com proposições de Thomas Turino (1993; 2008), poderiam ser considerados “apresentacionais”<sup>34</sup>, mesmo em *performances* em que públicos não são convidados a tomar parte ou em cujos ensaios o maior valor é a excelência da *performance*, em detrimento da interação social, formas de interação afetiva são igualmente motrizes e agem como forças perpetuadoras. Em sua análise das *performances* de corais religiosos amadores na Alemanha, Sweers percebe que a relação dos *performers* com o público das igrejas é substancialmente próxima. Muito embora a interação desses últimos não possa nem mesmo ser expressa em aplausos em alguns casos (censurados em cultos nos quais a *performance* da música não se dirige ao público, mas é realizada para louvar a Deus), grupos amadores possuem relações muito específicas com suas audiências. Em se tratando de grupos locais, podem ser vizinhos, parentes ou membros da mesma comunidade religiosa de quem está cantando. O amadorismo de certos grupos corais contribui também para que não soem de maneira uniforme, como é o caso dos coros profissionais. Assim, membros da plateia, quando entrevistados, dizem conseguir ouvir vozes específicas, fato que os leva a se identificarem de maneira especial com determinados cantores.

Seja pela identificação no momento da *performance*, seja pela proximidade previamente estabelecida, o que acontece no caso dos corais é muito similar ao que se passa entre diversos grupos “à margem”. No caso da dança do ventre, como já expliquei, a proximidade é “performada” pelos engajamentos. A identificação, como me explicou Samira Marana, vem por outra via. Bailarina formada pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e com experiência em balé clássico, dança contemporânea e algumas danças indianas e *gumboot*<sup>35</sup>, Samira começou a

---

33 Durante o Fórum Orienta promovido pelo Festival Shimmie em 2018, uma de suas organizadoras, a empresária Josi Madureira, mencionou em sua palestra que conheceu bailarinas que chegam a faturar entre R\$ 8.000 e R\$ 10.000 mensais e que desconhecia profissionais de outros segmentos de dança em São Paulo que ganhassem a mesma quantia.

34 A noção de música “apresentacional” (*presentational music*), elaborada por Thomas Turino (1993; 2008), refere-se a uma *performance* na qual há uma nítida separação *performers* e público, não sendo apropriadas as manifestações sonoras ou cinéticas deste último.

35 O *gumboot* é uma dança sul-africana em que os dançarinos utilizam botas de borracha para produzir sons enquanto executam coreografias batendo com os pés e com as mãos, produzindo uma comunicação potente e poética.

estagiar na escola de dança do ventre de Esmeralda Colabone em 2017. Tendo feito parte de diversas companhias<sup>36</sup>, se apresentado e assistido a muitos espetáculos de dança contemporânea, declara:

A relação com uma bailarina de dança do ventre é muito diferente... na dança contemporânea, o público geralmente não cria relação nenhuma. Aquilo pode ser uma viagem do bailarino, o público não se conecta... Mas a bailarina de dança do ventre está no imaginário, é a Jade, é uma coisa mais próxima. Ela mexe sim com que está assistindo.

Note-se que o público de quem Samira fala é o público engajado, que é diferente do cliente do restaurante árabe que vai jantar sem saber que haverá show. Esse é o público que vai ao local de apresentação por causa do show. Samira se surpreende com esse engajamento: “Numa audição de final de ano, a Esmê [Esmeralda Colabone] coloca muito mais gente num teatro do que eu jamais vi na Funarte, mesmo em show gratuito de dança”.

## ARREIMATE

Ao longo deste artigo, procurei demonstrar de que modo agentes imersos em uma cena relativa a um estilo específico de dança interagem de modo a perfazê-la. Descrevendo as atividades de alguns dos envolvidos, busquei mostrar como constroem uma malha de relações, ou a própria cena, por assim dizer. Produzindo seus shows, mantendo suas escolas, participando de festivais e mantendo seus produtos à mostra, esses agentes tecem continuamente suas trajetórias, que vão se entrecruzando ao acaso, produzindo parcerias e concorrências, ambas críticas para que a cena/malha se mantenha viva. Em outras palavras, a existência dessa cena/malha depende diretamente da continuidade das ações dessas pessoas, não havendo nenhuma estabilidade ou continuidade caso deixem de tecer seus fios.

Essa é uma cena em que a concorrência teve papel peculiar. Não que em outros campos estilísticos de dança ela não exista, mas na cena da dança do ventre em São Paulo, no lugar de desagregar, a concorrência foi fator de convergência. Dos festivais às audições para obtenção de certificados, dos restaurantes aos vendedores de figurinos e acessórios, a aproximação entre concorrentes foi fundamental para a sobrevivência da cena, esses ofertantes dependem da existência uns dos outros para sobreviver, por mais que disputem consumidores.

Uma das explicações para isso talvez esteja na marginalidade dessa dança em relação àqueles estilos mais afeitos a fomentos públicos diretos, leis de incentivo fiscal ou espaços de apresentação de “dança” existentes numa cidade como São Paulo. Dispersar-se pela megalópole seria enfrentar o mar aberto de uma diversidade de estilos de dança ofertados por escolas e academias, assim como disputar com eles

---

36 Dentre elas a Companhia de Dança Ivaldo Bertazzo, a Companhia Gumboot Dance e a Companhia Haiom em Bombaim, Índia.

espaços de apresentação. Às margens da concorrência em mar aberto, os ofertantes desse mercado “pescam no aquário”, produzindo constantemente para um mercado de pessoas já envolvidas de alguma forma com a cena, seja como aluna iniciante, seja como seus parentes, seja como uma bailarina em ascensão, seja como uma profissional.

À maneira de um *riad*, é necessário adentrar por uma pequena porta – que pode ser a primeira escola ou professora de dança, ou a ida a um espetáculo para assistir à apresentação de uma conhecida – para entrar em contato com a ampla construção repleta de cômodos envolvendo um jardim, escondidos atrás da pequena entrada. Trata-se de uma cena que envolve basicamente pessoas de classe média e conta com recursos privados disponibilizados de acordo com as formas de engajamento, que implicam diretamente em algum tipo de consumo.

Até o momento não contabilizada pelos índices de economia da cultura, a dança do ventre em São Paulo certamente movimentava uma quantidade considerável de recursos financeiros, e talvez essa malha viva se movimente ainda mais livremente por estar na posição de margem. Espero, com esta análise, contribuir para a compreensão de outras cenas, igualmente marginais, que se equilibram e se perpetuam no tempo, lançando mão de mecanismos de sustentação movidos por engajamento e criatividade.

## SOBRE A AUTORA

**ÉRICA GIESBRECHT** é etnomusicóloga e estuda a vida musical da comunidade negra em São Paulo. Pesquisa a dança do ventre e suas praticantes, trabalho vinculado ao projeto temático “O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia” – Fapesp (USP, Unicamp).

E-mail: [egiesbrecht@gmail.com](mailto:egiesbrecht@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4134-9543>

## REFERÊNCIAS

- BANASIAK, Krista. Dancing the East in the West: orientalism, feminism, and belly dance. *Critical Race and Whiteness Studies*, v. 10, n. 1, 2014, p. 6-24.
- BARDET, Marie. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: Fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949a.
- \_\_\_\_\_. *O segundo sexo: A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949b.
- BENCARDINI, Patrícia. *Dança do ventre: ciência e arte*. São Paulo: Textonovo, 2002.
- CSORDAS, Thomas. Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos, Urbana*, v. 18, n. 1, 1990, p. 5-47.

- BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da antropologia social. In: CAMARGO, Giselle Guillon Antunes (Org.). *Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular, 2013, p. 75-86.
- CARNICELLI, Teresa [Samira Samia]. Entrevista concedida a Juliana Fernandes Lorenzoni. Depoimento de Teresa Carnicelli [Samira Samia]. Projeto Garimpando Memórias. Repositório digital do Centro de Memória do Esporte – UFRGS. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/95023>>. Acesso em: 11 out. 2018.
- CAVRELL, Holly. *Dando corpo à história*. Campinas: Prismas, 2014.
- CENTRAL Dança do Ventre. Disponível em: <<https://www.centraldancadoventre.com.br>>. Acesso em: maio 2019.
- CENTRO Cultural Shangrila. Ila Cassandra. Disponível em: <[http://www.centroculturalshangrila.com.br/dt\\_portfolio/ila-cassandra](http://www.centroculturalshangrila.com.br/dt_portfolio/ila-cassandra)>. Acesso em: maio 2019.
- DOWNEY, Dennis et al. Body image in belly dance: integrating alternative norms into collective identity. *Journal of Gender Studies*, v. 19, n. 4, 2010, p. 377-393.
- DOX, Donnalee. Dancing around orientalism. *TDR: The Drama Review*, v. 50, n. 4, 2006, p. 52-71.
- DURÁN, Lucy. Music production as a tool of research, and impact. *Ethnomusicology Forum*, v. 20, n. 2, 2011, p. 245-253.
- FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- FRÜHAUF, Tina. Decolonizing Bellydance. *Project Muse*, v. 53, n. 3, 2009, p. 22-37.
- GLOBOPLAY. Domingão do Faustão. Luiza Possi se apresenta como Shakira na final do “Show dos famosos”. Exibição em 2 de julho de 2017. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5980538>>. Acesso em: maio 2019.
- GROSSBERG, Lawrence. Reflections of a disappointed popular music scholar. In: BEEBE, Roger et al. (Ed.). *Rock over the edge: transformations of popular music*. Durham: Duke University Press, 2002, p. 25-59.
- HABIB'S. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2019. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Habib%27s>>. Acesso em: maio 2019.
- HOLLAND, Samantha. *Pole dancing, empowerment, and embodiment*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- HOSOKAWA, Shuhei. Singing contests in the ethnic enclosure of the post-war Japanese-Brazilian community. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 9, n. 1, 2000, p. 95-118.
- HANNA, Judith Lynne. *Dance, sex and gender: signs of identity, dominance, defiance, and desire*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, 2002, p. 25-44.
- \_\_\_\_\_. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. New York: Routledge, 2011.
- JADE El Jabel. Estúdio Dumani. Disponível em: <<https://www.jadeeljabel.com>>. Acesso em: maio 2019.
- KEFT-KENNEDY, Virginia. 1970s belly dance and the “how-to” phenomenon: feminism, fitness and orientalism. In: MCDONALD, Caitlin E.; SELLERS-YOUNG, Barbara (Ed.). *Belly dance around the world. new communities, performance and identity*. Londres: McFarland and Co, 2013.
- KORITZ, Amy. Dancing the Orient for England: Maud Allan’s The Vision of Salome. In: DESMOND, Jane (Ed.). *Meaning in motion: new cultural studies of dance*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 133-152.
- KRAUSS, Rachel. Straddling the sacred and secular: creating a spiritual experience through belly dance. *Sociological Spectrum*, v. 29, n. 5, 2009, p. 598-625.

- LATOURE, Bruno. On recalling ANT. In: LAW, J.; HASSARD, J. *Actor network theory and after*. Oxford: Blackwell, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012.
- LOLATO, Mariana. Conheça os maiores eventos de dança do ventre do Brasil. s. d. Disponível em: <<https://www.centraldancadoventre.com.br>>. Acesso em: maio 2019.
- MACMASTER, Neil; LEWIS, Tony. Orientalism: from unveiling to hypervailing. *Journal of European Studies*, v. 28, n.1, 1998, p. 121-135.
- MATOS, Lucia; NUSSBAUMER, Gisele. Mapeamento da dança em São Paulo. In: MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, Gisele (Coord.). *Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil*. Salvador: UFBA, 2016, p. 1507-1668.
- MCDONALD, Caitlin; SELLERS-YOUNG, Barbara (Ed.). *Belly dance around the world: new communities, performance and identity*. Londres: McFarland and Co, 2013.
- MCDONALD, Caitlin. *Global moves: belly dance as an extra/ordinary space to explore social paradigms in Egypt and around the world*. San Bernardino: CA: Leanpub Books, 2012.
- MATTAR, Shalimar. Histórico. Para pesquisadores da área. Disponível em: <<http://mercadopersa.com.br/historico.html>>. Acesso em: maio 2019.
- MOE, Anderson. Beyond the belly: an appraisal of Middle Eastern (aka Belly Dance) as leisure. *Journal of Leisure Research*, v. 44, n. 2, 2012, p. 201-233.
- MOTTA, Eugênia et al. Foreword – ethnographies of economy/ics: making and reading. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 11, n. 1, 2014, p. 50-56.
- ONTO, Gustavo. The market as lived experience: on the knowledge of markets in antitrust analysis. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 11, n. 1, 2014, p. 159-190.
- PHILLIPS, Erica, E. These workouts offer a chance to really pump it up: exercising in high heels requires solid footing; “they’re getting taller”. *The Wall Street Journal*, Jan. 31, 2013.
- RACY, Ali Jihad. Arabian Music and the Effects of Commercial Recording. *The World of Music*, v. 20, n. 1, 1978, pp. 47-58.
- ROBERTSON, Roland. *Globalization: social theory and global culture*. London: Sage, 1992.
- \_\_\_\_\_. Globalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. In: FEATHERSTONE, Mike; LASH; ROBERTSON, Roland (Ed.). *Global modernities*. London: Sage, 1995, p. 25-44.
- SABONGI, Jorge. Dança do ventre – como e quando começou. Revisado em jun./2017. Disponível em: <<http://www.khanelkhalili.com.br/nobrasil.htm>>. Acesso em: maio 2019.
- SAHLINS, Marshall. Cosmologias do capitalismo: o setor trans-pacífico do “sistema mundial”. In: Anais da XVI REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 16., Campinas, *Anais...*, 1988a, p. 47-106.
- SBICCA, Adriana. Heurísticas no estudo das decisões econômicas: contribuições de Herbert Simon, Daniel Kahneman e Amos Tversky. *Estudos Econômicos*, n. 44, v. 3, 2014, p. 579-603.
- SELLERS-YOUNG, Barbara. Body, image, identity: American Tribal Belly Dance. In: SHAY Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara (Ed.). *Belly dance: orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005, p. 277-303.
- SHAY, Anthony. *Dancing across borders: the American fascination with exotic dance forms*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2008.
- SHAY Anthony; SELLERS-YOUNG, Barbara (Ed.). *Belly dance: orientalism, transnationalism, and harem fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005.
- SHIPLEY, Jesse Weaver. Selfie love: public lives in an era of celebrity pleasure, violence, and social media. *American Anthropologist*, v. 117, n. 2, jun. 2015, p. 403-413.



- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- SWEERS, Britta. Protestant-Lutheran choir singing in Northern Germany: dimensions of presentational musicking in local community. In: REILY, Suzel; BRUCHER, Katherine. *The routledge companion to the study of local musicking*. Routledge: New York/ Oxon, 2018, p. 29-42.
- THALER, Richard H.; SUNSTEIN, Cass R. *Nudge: o empurrão para a escolha certa: aprimore suas decisões sobre saúde, riqueza e felicidade*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.
- TURINO, Thomas. *Moving away from silence: music of the Peruvian altiplano and the experience of urban migration*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008
- WRIGHT, Jan; DREYFUS, Shoshana. Belly Dancing: A Feminist Project?. *Women in Sport and Physical Activity Journal*, v. 7, n. 2, 1998, p. 95-114.

Gaita, década de 1920, séc. XX - bambu, 43,0 x 1,8 x 1,8 cm.  
Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.  
Coleção Mário de ANDRADE



**ARTIGOS • ARTICLES)**

# O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux: a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX

[ *The portrait of Anna de La Grange as Norma, by Louis-Auguste Moreaux: theatrical portraiture and the circulation of models in nineteenth-century in Brazil* ]

Elaine Dias<sup>1</sup>

Este artigo é um dos resultados da pesquisa “Artistas franceses nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes: circulação e produção artística entre 1840 e 1844” (CNPq, Edital Universal 2017-2020). Parte da pesquisa foi feita também em Paris, com uma bolsa de estágio BPE Fapesp (11/2017-01/2018), sob supervisão de Jacques Leenhardt (EHES).

**RESUMO** • Este artigo analisa a pintura de Louis-Auguste Moreaux intitulada *O retrato da atriz Lagrange* (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro), exposta em 1860 em homenagem à atriz e cantora francesa Anna de La Grange em seu papel como Norma, personagem da ópera de Vincenzo Bellini. O artigo analisa a crítica do período, a carreira de Anna de La Grange, os modelos internacionais acerca da retratística teatral e sua circulação no Brasil, além da renovação da retratística na coleção de pinturas da Academia Imperial de Belas Artes. • **PALAVRAS-CHAVE** • Retrato; Anna de La Grange; Louis-Auguste Moreaux. •

**ABSTRACT** • This article analyses Louis-Auguste Moreaux’s painting titled *The Portrait of the actress Lagrange* (National Museum of Fine Arts, Rio de Janeiro), exhibited in 1860 in honor of the French actress and singer Anna de La Grange in his role as Norma, character of Vincenzo Bellini’s opera. The article analyzes the criticism of the period, the career of Anna de La Grange, the international models about theatrical portraiture and its circulation in Brazil, as well as the renewal of portraiture present in the collection of paintings of the Imperial Academy of Fine Arts. • **KEYWORDS** • Portrait; Anna de Lagrange; Louis-Auguste Moreaux. •

Recebido em 14 de dezembro de 2018

Aprovado em 2 de agosto de 2019

DIAS, Elaine. O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux: a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 170-193, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p170-193>

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

Ao pensarmos na ópera *Norma*, lembramos da interpretação magistral e suprema de Maria Callas. Cantora inigualável e de uma beleza marcante, Callas deu à personagem de Vincenzo Bellini um forte caráter, sensualidade e exuberância condizentes com a história da alta sacerdotisa gaulesa. Callas interpretou *Norma* no Brasil em 1951, em São Paulo e no Rio de Janeiro, levando aos brasileiros a monumentalidade de sua voz, de sua interpretação em gestos e olhares penetrantes.

Se a história da ópera ganhou novos contornos com Maria Callas, também o século XIX celebrou grandes atrizes e cantoras de sucesso internacional na Europa e nas Américas. Um dos principais nomes foi a francesa Anna de La Grange. Quase cem anos antes da presença de Callas no Brasil, La Grange aportou no Rio de Janeiro para atuar em um dos papéis mais marcantes de sua carreira – *Norma* –, imortalizada no palco e também no retrato pintado pelo artista francês Louis-Auguste Moreaux, em 1860, hoje conservado no Museu Nacional de Belas Artes (Figura 1).

O retrato feito em homenagem à atriz e cantora francesa contém elementos interessantes da retratística teatral já consolidada por grandes artistas na Europa. Como bem ressaltam Allard e Scherf (2006), essa tipologia procurava enobrecer o retratado e sua condição, “manifestando a importância doravante concedida à celebridade como valor de reconhecimento social”<sup>2</sup>. Constituía ainda uma espécie de “encarnação” da atriz com seu personagem, passeando, como afirmam esses autores, entre o *retrato alegórico* – com o retratado travestido de suas caracterizações – e o *retrato de condição*, o qual exprimia sua natureza social (ALLARD; SCHERF, 2006, p. 282-285).

Louis-Auguste Moreaux, residente no Rio de Janeiro desde 1841 (*Jornal do Commercio*, n. 13, 15/1/1841)<sup>3</sup>, retrata Anna de La Grange em seu papel magistral a partir de uma encomenda destinada à honra da cantora e à Pinacoteca da Academia Imperial de Belas Artes. Ao integrar o conjunto de pinturas da instituição, Moreaux promovia a renovação do gênero da retratística já consolidado pelos retratos do Imperador Pedro II ou dos homens ilustres ou heróis, propondo a representação de uma figura feminina apreciada pela sociedade, atualizando a noção do exemplo e da virtude – centralizadas,

2 É de nossa responsabilidade a tradução para o português de todas as citações.

3 A chegada ao Rio de Janeiro ocorreu no dia 14 de janeiro com o irmão François-René Moreaux, mas eles passaram, antes, por Salvador. Há notícias de encomendas recebidas por François-René na Bahia, já em 1839.

agora, no mundo artístico – e demonstrando ainda a circulação dos modelos europeus da tipologia do retrato teatral no ambiente brasileiro.

Levando em conta esses fatores, pretende-se analisar, neste artigo: 1) o detalhamento da obra realizada por Moreaux, sua abordagem ao tema do retrato teatral no Rio de Janeiro, elucidando a recepção às suas pinturas nas exposições cariocas; 2) uma breve análise da carreira de Anna de La Grange na Europa e no Rio de Janeiro; 3) a formação dos modelos internacionais relativos à retratística do teatro, suas funções e seus principais personagens, sua recepção crítica e também a representação de Norma por outras atrizes, tecendo comparações à Anna de La Grange; 4) o ambiente social e artístico brasileiro na recepção ao retrato teatral produzido por Sébastien-Auguste Sisson na gravura e Manuel Chaves Pinheiro na escultura, e a renovação desse gênero de retrato promovida por esses artistas. Finalmente, destacaremos a entrada da obra de Moreaux na Pinacoteca da Academia, onde o tamanho da pintura, a figura feminina e o fato de integrarem essa coleção se colocam como fundamentais à renovação da retratística no Brasil.

## **O RETRATO DE ANNA DE LA GRANGE E A ÓPERA NORMA**

O retrato de Anna de La Grange como Norma foi exposto pela primeira vez em 1860 na Casa Bernasconi, estabelecimento localizado desde 1853 na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. A casa vendia espelhos e objetos decorativos, acessórios para desenho e pintura, gravuras de figuras ilustres, e expunha, eventualmente, obras de artistas residentes ou de passagem pela cidade. Após a exibição na Casa Bernasconi, o retrato de Anna de La Grange foi mostrado na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes daquele mesmo ano, dando continuidade às críticas em torno da pintura.



**Figura 1** – LOUIS AUGUSTE MOREAUX. Rocroy, França 1817 - Rio de Janeiro, RJ 1877. Pintura Estrangeira. **Retrato da atriz Lagrange**, 1860, óleo sobre tela, 260 x 174 cm, assinada L. Auguste Moreaux 1860. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram. Fotografia: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/Ibram

A atriz Anna de La Grange aparece de corpo inteiro em tamanho natural caracterizada como Norma, posicionada acima de uma pedra em meio à natureza, vestida com uma indumentária prateada e capa azul, portando uma coroa de carvalhos dourada na cabeça, com os braços e o ombro esquerdo ligeiramente à mostra. “Figura majestosa”, de uma “carnação perfeita” e “modelado escultural”

– segundo nos aponta Gonzaga-Duque (1995, p. 106)<sup>4</sup> – ela olha para a direita e aponta para a esquerda, em um gesto imponente. Do lado direito, quase na metade da tela, aparece de maneira sutil a sua foice dourada. A composição nos remete, possivelmente, à cena do primeiro ato da ópera *Norma*, quando a personagem principal está com as demais sacerdotisas na natureza e, posicionada de forma elevada física e espiritualmente sobre a pedra druídica, reforça a relação com o divino também evidenciada pelo seu gesto.

Escrita por Vincenzo Bellini em 1831, a ópera *Norma* estreou no Teatro Scala de Milão com a *performance* da célebre atriz Giuditta Pasta como Norma e de Giulia Grisi como Adalgisa. Norma é uma alta sacerdotisa gaulesa, única intérprete da vontade divina que divide o amor do romano Pollione – com quem tem dois filhos de forma secreta – com Adalgisa. A trama se passa entre romanos e gauleses e a dominação dos primeiros sobre os segundos aproximadamente em 50 a. C, girando em torno do amor e da disputa entre os três personagens – Norma, Pollione e Adalgisa. Percebendo o amor de Pollione por Adalgisa, Norma, desesperada, pensa no suicídio e, antes, em assassinar os próprios filhos para punir o amante, evocando a personagem da mitologia grega Medéia, cuja história inspirou uma série de pinturas e também de óperas, como aquelas escritas por Marc-Antoine Charpentier em 1693, ou por Luigi Cherubini em 1797. Sem coragem para o ato, Norma decide deixar seus filhos para a futura esposa de Pollione, Adalgisa, e, chamando-a para comunicar a decisão, surpreende-se com o ato da virgem, que desiste de seu amor. Adalgisa, reconhecendo o valor e o sentimento de Norma, une-se a ela na retomada do amor desta por Pollione. A trama, no entanto, ganha outros contornos, seguindo com o triângulo amoroso e suas consequências para os druidas, que acreditam na ajuda de Norma para se livrarem da dominação romana. Ao final da ópera, contudo, o segredo maior de Norma é revelado ao Templo, isto é, que sua sacralidade fora tocada pelo amor do romano Pollione. Ela roga pela vida dos filhos e, condenada, segue com Pollione para a morte (*DICTIONNAIRE chronologique...*, 1986, p. 210-211). Norma encarna, assim, o romantismo de uma personagem tomada por um conflito moral. Ela titubeia, duvida e transita entre a razão e a emoção, tornando-se, finalmente, a heroína que se sacrifica em prol da verdade e do amor (SACCO, 2012, p. 147-157).

No Brasil, a ópera havia sido apresentada em duetos já no início da década de 1840<sup>5</sup>, mas sua apresentação completa deu-se, pela primeira vez, em 17 de janeiro de 1844<sup>6</sup>, no Teatro de São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro. No caso de La Grange, a cantora fora contratada com sua companhia para executar diversas óperas no Rio de Janeiro por dois anos, entre 1858 e 1860, em um contrato considerado bastante ousado e caro, segundo nos informam os jornais do período.

---

4 A primeira edição data de 1888.

5 Não é intenção deste artigo discorrer sobre a história da ópera no Brasil, mas apontar alguns elementos importantes à compreensão da pintura. No caso de *Norma*, ver *Diário do Rio de Janeiro*, n. 192, 1/9/1842. Para uma análise mais detalhada da cena musical no Rio de Janeiro oitocentista, ver: Ayres de Andrade, 1967.

6 “Terá lugar a primeira execução da ópera *Norma*, música do mestre Bellini” (*Diário do Rio de Janeiro*, n. 6.525, 17/1/1844). No papel de Norma estava Augusta Candiani, como Adalgisa, Margarida Deperini, e como Pollione, Angiolo Graziani.

As apresentações anteriores à chegada de La Grange despertaram o interesse de outros artistas. Antes da pintura feita por Moreaux em 1860, um retrato de Norma foi executado pelo artista italiano Gregório Corelli em 1850 e exibido na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes daquele ano. Corelli foi criticado de forma bastante negativa pela imprensa:

[...] dei meia volta á direita e encarei com a Norma do Sr. Corelli! Faltão-me expressões para manifestar o que se passou em mim. Lembrei-me das sensações que eu experimentára ha annos nesta mesma sala á vista de uns retratos do finado marquez de Maricá e dos Drs. Paula Candido e Borges Monteiro. [...] Fiquei indignado. Enterrei o chapéo na cabeça, e atirei me como doudo pelo corredor fóra, acotovelando duas senhoras que vinhão entrando, e que, com toda a razão me chamárão grosseiro. [...] ao chegar à grade atirei com o livrinho à cara do porteiro, e jurei não pôr mais os pés na Academia chamada das Belas Artes! [...] Por maior que fosse meu prazer em contemplar a producção destes artistas, seria muito inferior ao calafrio que sinto correr-me pelo corpo ao lembrar-me da horribilíssima Norma do Sr. Corelli. Z. (*Jornal do Commercio*, n. 345, 17/12/1850)<sup>7</sup>.

Não há vestígios materiais da pintura de Corelli, pintor romano que, segundo Ferreira (1994, p. 358), radicou-se no Brasil em 1828 e apresentava-se na imprensa fluminense como pintor histórico e retratista da Accademia di Belli Arti di Roma. Mantinha ateliê na Rua do Ouvidor, onde expôs ao público, em 1828, uma série de obras de sua autoria (*Diário do Rio de Janeiro*, n. 0900003, 3/9/1828), abrindo também nesse local uma escola de desenho de figuras e ornatos: “o dito Corelli promete a ensinar os seus Discípulos, que no fim de hum anno estarão capaz [sic] de poder tirar hum Retrato pois tem hum methodo mui fácil para ensinar” (*Jornal do Commercio*, n. 320, 29/10/1828). O método, no entanto, parece não ter sido empregado em sua Norma de maneira eficaz, resultando na crítica negativa de Z. ao passar diante da pintura na Academia<sup>8</sup>.

Dez anos depois da Norma de Corelli e em homenagem a La Grange, uma nova Norma, aquela de Moreaux, é exibida no Rio de Janeiro. Como apontado acima, o pintor expõe o retrato em maio de 1860 na Casa Bernasconi, meses antes da Exposição Geral de Belas Artes:

Acha-se exposto em casa do Sr. Bernasconi a rua do Ouvidor um magnifico retrato de Mme. de La Grange, feito pelo Sr. Augusto Moreaux. A eminente artista esta representada no tamanho natural e em trages de Norma. A scena é quando a sacerdotisa gauleza impõe silencio aos druidas e lhes vaticina os futuros destinos da *superba Roma*. (*Diário do Rio de Janeiro*, n. 61, 23/5/1860).

---

7 Na transcrição de trechos de periódicos foi mantida a grafia original.

8 Corelli tinha uma grande coleção de objetos de história natural e, além disso, enveredou para os espetáculos dos cosmoramas entre 1830 e 1850 (MIRANDA DA SILVA, 2006).



Após a notícia no *Diário do Rio de Janeiro*, há uma nota mais longa e crítica no *Correio Mercantil*, n. 150, de 31 de maio de 1860 (grifos nossos), que vale a pena reproduzir:

O annuncio de que se achava exposto na casa do Sr. Bernasconi um retrato da exímia artista guiou-nos a i-lo observar, e em verdade atonitos ficámos vendo com tanta fidelidade e precisão reproduzida a distincta artista perto da pedra druidica, intimando paz aos druidas. *A semelhança é perfeita, e diremos até que parece destacar-se do quadro a figura imponente da sacerdotiza e tomar movimento.* Honra seja tributada ao insigne artista L. Augusto Moreau que, segundo somos informados, é o autor da pintura. A moldura é também obra prima de gosto, trabalha, e de optimo effeito; no alto della estão as armas das duas casas reunidas de *La Grange e Stanckviche*, trabalho também muito bem acabado, obra do Sr. Bernasconi. Consta-nos que o complexo dessa exposição *foi idéa de um distincto cavalleiro, partidista de Mme. de LaGrange, que mandou tudo fazer á sua custa para offerecer-lhe no dia do seu regresso, a fim de ser ao depois colocado na Pinacotheca*, obtendo para isso a competente permissão. É um facto que honra a seu autor e à memoria de Mme. de La Grange, que não morrerá no coração dos diletanttes do Rio de Janeiro, *ficará perpetuada na capital do Imperio de Santa Cruz, com o seu retrato ao natural, e no costume em que ella estreou*, como monumento de sua visita artistica nas plagas de Cabral. É assim que se galardôa o merito; e sirva este exemplo para testemunhar que os *diletantti* do Rio de Janeiro sabem aprecia-la. M. C.

A nota relata a encomenda da obra como homenagem à cantora. A moldura eterniza também a importância do segundo casamento de La Grange com o oficial russo Stankowich. E, finalmente, a competência do pintor é elogiada em razão da verossimilhança e do caráter imperioso da composição, em perfeito acordo com a personagem Norma e com a fisionomia de La Grange.

A tela foi apresentada na Exposição Geral da Academia meses depois, em dezembro, e ali apareceu com a seguinte descrição: “Retrato de Anna de Lagrange<sup>9</sup> na Ópera Norma. Propriedade: Academia Imperial de Belas Artes, oferecida por André Pereira de Lima” (LEVY, 2003, p. 145). André Pereira de Lima era advogado, censor do Conservatório Dramático (COSTA-LIMA NETO, 2008) e traduziu a tragédia de Alfieri, *Virginia*, para o português em 1843. A notícia acima, ainda de maio de 1860, revela já a intenção do tal “partidista de Mme. de La Grange”, comitente da obra e, possivelmente, o mesmo Pereira de Lima, de realizar a doação para a Pinacoteca da Academia.

As críticas em torno da tela enveredaram, no entanto, para caminhos distintos. Há elogios à obra e comentários sobre a competência e a personalidade do pintor:

O Sr. Luis Moreaux foi certamente mais bem dotado pela natureza do que o seu irmão [René Moreaux], mas o seu character tímido, a sua modestia e a falta de ambição o deixaram sempre de parte. Não quiz se fallasse delle; e porque tanto o retrato de Mme. Lagrange no papel de *Norma* nos daria o direito de reclamar contra tal indiferença. Este retrato da grande cantora é de um porte magnífico: o garbo é nobre e magestoso;

---

9 O nome aparece grafado de maneiras diferentes em algumas publicações.

o gesto contido, a cabeça cheia de inspiração, a roupa atada com gosto e reserva; a obra toda é de um mestre. Por que o Sr. Moreaux teima em ficar de parte?. (*Diário do Rio de Janeiro*, n. 26, 26/1/1861).

Ainda que o crítico considere uma certa ausência e “falta de ambição” de Moreaux no ambiente artístico brasileiro, ele já havia exposto outras obras nas Exposições Gerais, entre pinturas de história e também retratos e, nesse último caso, de atores e atrizes ou de personagens literários, sozinhos ou em cena. Em 1845, apresenta, entre outras obras, uma tela sobre *Lucia de Lammermoor*, personagem do romance de Walter Scott, *A noiva de Lammermoor*, publicado em 1819, e também da ópera em três atos de Gaetano Donizetti, com estreia em 1835. Uma parte dessa ópera havia sido apresentada apenas em música em maio de 1845 no Rio de Janeiro. Poderia ter inspirado Moreaux nessa tela que adornava o Palácio de São Cristóvão (*Correio Mercantil*, n. 74, 15/3/1856), infelizmente hoje destruída.

Comprovando seu interesse pelos temas relacionados à ópera ou à literatura, Moreaux também realiza um retrato de *Bocage*, cópia da tela de autoria do pintor Henrique José da Silva. O quadro original foi pintado pelo artista português em 1805 e estava exposto no Club Fluminense ao menos desde 1865, conforme notícia do *Jornal do Commercio*, n. 361, de 30 de dezembro desse mesmo ano<sup>10</sup>.

Antes da chegada ao Brasil, Moreaux expõe no Salão parisiense de 1838 um *Fausto*, sob o número 1316<sup>11</sup>. Esse é um dos indícios da participação de Moreaux nos Salões franceses e pouco sabemos sobre sua formação, surgindo em alguns documentos ao lado dos irmãos François-René e Léon Moreaux. Moreaux aparece nos registros de alunos para estudar no Musée du Louvre em 1834<sup>12</sup>, sob o número 447, com a idade de 18 anos, sete anos antes de chegar ao Rio de Janeiro. Seu nome aparece indicado no ateliê de Gros junto aos irmãos François-René e Léon, mas não foram encontradas indicações mais precisas de seus estudos nos registros da École Nationale des Beaux-Arts. No catálogo oficial do Salon de 1838, há uma breve descrição de seu *Fausto* extraída da obra de Goethe:

É em direção a ti que meus olhares são atraídos, licor envenenado! Tu que das a morte. Eu te saúdo como um brilho pálido na floresta escura. Em ti eu honro a Ciência e o espírito do homem; tu és a mais doce essência dos sucos que proporcionam o sono; tu contém todas as forças que matam. Vem ao meu resgate!<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Acerca dessa tela, refere-se o *Correio Mercantil*, n. 254, de 17/9/1865: “O quadro, adornado com muito gosto e propriedade, ficava debaixo de um pequeno docel, sobre o qual descansava uma lyra. Da parte inferior do quadro pendia uma fita, onde se lia em letras de ouro um verso de Bocage, alusivo ao próprio poeta”.

<sup>11</sup> A obra também aparece em: *Catalogue d'une reunion intéressante de tableaux, aquarelles et dessins en tous genres, de l'École Moderne*, Paris, 1838.

<sup>12</sup> Livro de registro *Élèves (1834-1840)*. Archives Nationales, Paris, France. Archives des Musées Nationaux. LLo6. Cartes d'études délivrées aux élèves (ordre chronologique). 1834-1840. Microfilm.

<sup>13</sup> No original: “C'est donc vers toi que mes regards sont attirés, liqueur empoisonnée! Toi qui donnes la mort. Je te salue comme une pâle lueur dans la forêt sombre. En toi j'honore la Science et l'esprit de l'homme; tu es la plus douce essence des sucs qui procurent le sommeil; tu contiens toutes les forces qui tuent. Viens à mon secours!”.

Embora Moreaux tivesse certa experiência na produção de retratos de grandes figuras ligadas ao mundo artístico, musical e literário desde Paris, no caso da atriz *Anna de La Grange como Norma*, um crítico não reconhece totalmente suas habilidades:

É um bello painel o do Sr. Luiz Augusto Moreaux, presente feito à academia, representando a figura da Norma, na ópera deste nome. *A figura destaca-se bem do fundo harmonioso; a expressão solemne da cabeça, o braço pendido, cuja mão pega na capa; esta e a túnica são bem estudadas; o braço direito, porém, que está estendido, é defeituoso, e parece não sahir precisamente do hombro.* Por outro lado, *o autor sacrificou a verdade ao effeito da figura*, pois que esta se acha toda allumiada, quando a acção passa-se em uma selva e à noite, ou ao approximar da noite.

O catálogo da academia dá este quadro como retrato da Sra. De-Lagrange. Mas cremos que apenas o devia dar como *uma lembrança della no papel de Norma, pois a physionomia da figura não se parece com a da célebre cantora.* (*Correio Mercantil*, n. II, II/1/1861 – grifos nossos).

Nesse artigo não assinado, o crítico destaca algumas características positivas – “expressão solene” e “fundo harmonioso” – e negativas – defeitos anatômicos no braço estendido – , criticando ainda a invenção do artista em colocar Norma em uma ambiente iluminado, quando a ação se passa à noite. A tela, no entanto, apresenta uma atmosfera noturna, e a cena ilumina-se, aparentemente, pelo clarão da Lua no plano superior direito da tela, ou por vestígios de fogo na mata. Ele considera, finalmente, que a fisionomia não se parece com aquela de Anna de La Grange, contrariando de forma direta o crítico anterior, que vira a obra na casa Bernasconi e assinalava a fidelidade, a precisão e a semelhança perfeita da cantora. De fato, o crítico M.C parece ter razão. Se recorrermos à fotografia de Anna de La Grange como Norma, feita em Madri<sup>14</sup> possivelmente em seu retorno à Europa no início da década de 1860, comprovamos a capacidade de Moreaux em captar a fisionomia da personagem (Figura 2). Nela, La Grange aparece com indumentária semelhante àquela do Rio de Janeiro, portando a coroa de carvalho na cabeça e fazendo o mesmo gesto eternizado na pintura de Moreaux. O formato do rosto, os olhos ligeiramente caídos, o nariz fino e longo são bastante parecidos, além do mesmo olhar presente na fotografia.

---

14 Agradeço a Paulo Kühn (Unicamp) pelo alerta à informação e envio das fotografias.



**Figura 2** – Jean Laurent. Mme. Lagrange. Anterior a 1863. Papel fotográfico sépia, 9,2 x 5,5 cm. Acervo Biblioteca Digital Memoria de Madrid

A tela de Moreaux suscita, assim, comentários em relação à verossimilhança e, portanto, ao realismo da composição, elementos indicadores da competência de Moreaux ao público e também à Academia, uma vez que a tela, a partir daquele ano, entrava para a instituição. E quem era Anna de La Grange, que aqui permanece por dois anos, homenageada pela pintura e presente na Academia Imperial de Belas Artes?

## ANNA DE LA GRANGE

Fotografias, gravuras e pinturas, além da tela feita por Moreaux comprovam a celebridade da atriz e cantora, ovacionada em suas apresentações no Rio de Janeiro:

Na última apresentação da *Norma*, a Sra. De La-Grange causou verdadeiro delírio: sabes porque? Porque ella tem alma de artista, porque seu coração arde nesse fogo sagrado que se communica rápido como a electricidade; porque sua intelligencia vigorada pelo estudo domina as multidões.

Como cantora e como actriz a Sra. De La-Grange tem tão seguro o triumpho, que não receio apontar-te alguns pequenos defeitos que julgo reaes. A extensa voz da artista que abrange notas de soprano e de contralto, carece de força e de melodia; à excepção de poucas notas graves e de algumas agudíssimas, que são admiráveis, a voz da Sra. De La-Grange treme ligeiramente, e precisa de suavidade; além disso, a pronunciação não é boa.

Estas pequenas imperfeições porém desaparecem, furtão-se à apreciação quando a artista está em scena. [...] Na parte dramática a Sra. De La-Grange é perfeita; as contracções das feições, o volver dos olhos, o mover dos lábios, o acenar dos braços, o andar, todos os gestos enfim são da mais rigorosa precisão, da mais completa e perfeita expressão. (*Jornal do Commercio*, n. 273, 4/10/1858).

Anna de La Grange (1825-1905) nasceu em Paris e estreou na cena musical na Itália, aos 16 anos, sendo orientada, de perto, por Rossini. Em 1844, fez grande sucesso com a ópera *Nabuco*, de Verdi, no Teatro de Varese, considerada sua estreia diante de um grande público italiano, conforme nos descreve seu biógrafo Emile de Chevalier ainda em 1856. Ele destaca sua celebridade antes de sua chegada ao Brasil: “Ela ocupou o segundo papel. Mas seu canto e sua atuação foram tão vigorosos,, tão originais e tão cativantes que a *prima donna* foi eclipsada e todas as honras da noite se voltaram à nossa heroína”<sup>15</sup> (CHEVALIER, 1856, p. 49).

A carreira seguiu notável nas óperas *Lucia de Lammermoor*, *O barbeiro de Sevilha*, *Norma*, entre muitas outras. O crítico francês Félix Jahyer dedica um longo texto em sua homenagem no Paris-Théâtre CLXXI, onde sua fotografia feita por Alphonse-Justin Liébert e editada por Lemerancier & Cie. (PORTRET van Ana..., s. d.) figura na capa em corpo inteiro, com trajas elegantes. Sobre seu sucesso, Jahyer afirma:

Em Veneza ela teve, em 1848, seu primeiro triunfo excepcional. Depois de uma apresentação em grande espetáculo dos Horácios, de Mercadante, à qual assistiam o Conde de Chambord e o ilustre compositor, o canal se povoou de mais de 20.000 gôndolas, e

---

15 No original: “*Elle remplissait le deuxième rôle. Mais son chant et son jeu étaient si frais, si originaux et si entraînants que la prima donna fut éclipsée et tous les honneurs de la soirée revinrent à notre héroïne*”.

três serenatas foram dadas aos seus dois personagens e à grande tragédia lírica que tinha tanto contribuído ao sucesso dessa bela noite. (JAHYER, s. d.)<sup>16</sup>.

Também brilhou nos palcos de São Petersburgo, Dresden, Berlin, Viena, cantando em vários idiomas. Após temporada na Rússia, ela parte para os Estados Unidos e, posteriormente, para o Brasil, onde permaneceu por dois anos ganhando uma quantia de 40.000 francos por mês, considerada extremamente alta para o período, conforme já destacamos acima. Termina esta temporada em Buenos Aires, em 1860, retornando em 1863 para os Estados Unidos, onde apresenta várias óperas em Boston e Chicago com sua companhia (PRESTON, 2017). Sobre as *performances* de La Grange, Jahyer continua:

Mme. de la Grange tinha uma voz muito extensa, flexível, ágil e brilhante, que ela manejava com uma rara pureza de execução. Na correção, ela unia a graça, o charme, a sensibilidade e atingia frequentemente os mais altos impulsos dramáticos. Ninguém a ultrapassava, no quarteto de Rigoletto, quando ela lançava a nota com uma emoção desoladora e um poder irresistível. Artista de raça, encontrava-se sempre à altura da concepção dos mestres, sabendo expressar os sentimentos os mais ternos e os mais humanos, sempre guiada pelo sopro da inspiração?<sup>17</sup>. (JAHYER, s. d.).

Anna de La Grange também foi representada em mármore, em um busto (ELIAS, 1928, p. 173) presente no Conservatório de Madri, cidade onde igualmente se tornou uma das principais cantoras de ópera. Em sua volta a Paris, atinge seu auge com *La traviata* – que já havia sido apresentada com louvor em Nova York. Dedicou-se, posteriormente, à formação de novas cantoras líricas e figura, na história da ópera francesa e italiana, em um lugar de destaque ao lado de Giuditta Pasta e Maria Malibran.

## **A RETRATÍSTICA TEATRAL, A REPRESENTAÇÃO DE NORMA**

Atores, atrizes, cantoras e cantores foram representados por meio de gravuras, esculturas, pinturas e fotografias ao longo da história, assim como já vimos com Anna de La Grange. Desde a sua caracterização como o personagem – elementos também concernentes ao retrato alegórico, onde o retratado aparece vestido ou

---

16 No original: “à Venise elle eût, en 1848, son premier triomphe exceptionnel. Après une représentation à grande spectacle des Horaces, de Mercadante, à laquelle assistaient le comte de Chambord et l’illustre compositeur, le canal se peupla de plus de 20.000 gondoles, et trois sérénades furent données à ceux deux personnages et à la grande tragédienne lyrique qui avait tant contribué au succès de cette belle soirée”.

17 No original: “Mme. de la Grange avait une voix très étendue, souple, agile et brillante, qu’elle maniait avec une rare pureté d’exécution. A la correction, elle joignait la grâce, le charme, la sensibilité et atteignait souvent aux plus hauts élans dramatiques. Personne ne l’a dépassée, dans le quatuor de Rigoletto, où elle lançait la note avec une émotion déchirante et une puissance irrésistible. Artiste de race, on la trouvait toujours à la hauteur de la conception des maîtres, sachant exprimer le sentiments les plus tendres et les plus humains, toujours guidée par le souffle de l’inspiration”.

portando signos de determinado tipo, mitológico ou teatral – ou simplesmente como uma senhora da sociedade, as composições reforçavam determinados valores burgueses e culturais, mostrando a sua condição.

No caso do retrato como personagem, foi de suma importância a escola artística inglesa na representação de seus atores e atrizes, especialmente no século XVIII, elevando a tipologia do *theatrical portraiture* por meio de sua forte tradição nas artes dramáticas, especialmente nas tragédias de Shapkeare, como nos relata West (1986, p. 9-15). Peter Lely, Godfrey Kneller, William Hogarth e Joshua Reynolds deram ao gênero um caráter grandioso, mas não sem a referência de Watteau na França e seu novo olhar para a representação de atores e atrizes ao lado do gênero das *fêtes galantes* (WEST, 1986, p. 15-26).

No século XIX, o retrato teatral e feminino ganha mais espaço e notoriedade, sobretudo nos Salões franceses. É verdade que os retratos masculinos alcançaram bastante sucesso com Garrick na Inglaterra, Mollière, Talma ou mesmo com a figura do ator trágico de Manet, mas os retratos femininos tiveram enorme notoriedade e recepção crítica nos Salões, fazendo com que as retratadas se tornassem ainda mais célebres.

Pintores como Carolus-Duran e Giovanni Boldini realizaram uma série de telas representando as mulheres do teatro de forma elegante e sensual, elevando-as por meio da pintura, dando ao retrato de ator e atriz uma conotação moderna e elegante. Foi certamente Sarah Bernhardt quem incorporou no século XIX todas essas características, como notamos no retrato executado por George Clairin (PORTRAIT of Sarah..., s. d.): exuberância, modernidade, sensualidade, elegância, beleza e força (*Catalogue sur Scène en 1900*, 2003). Prevaleceram ainda o reconhecimento e a admiração do público à atriz, independente e a despeito até mesmo do papel que ela desempenhava, resultando em sua aceitação e inserção na sociedade, numa espécie de transferência de seu heroísmo artístico para a vida social.

Ao mesmo tempo, é preciso lembrar que o retrato de ator e atriz abarcou antes outros valores bem mais tradicionais, sobretudo no que diz respeito ao universo solene da Comédie Française. Os retratos das figuras mais célebres eram expostos no Théâtre-Français, prática essa que demonstrava a notoriedade do artista e o alçava a uma espécie de memorial de consagração. Um dos primeiros foi o retrato de Michel Baron feito por François le Troy, mas podemos também citar como grandes exemplos os retratos de Lekain no papel de Orosmane, feito por Simon Bernard Lenoir, e Mme. Desmares como Thalia, por Coppel, todos executados no século XVIII (SANJUAN, 2011, p. 16-17).

Das paredes do teatro, os atores passaram, eles próprios, a não só cultivar o retrato de ator e atriz, seu ou de seu colega, mas também a incentivar a compra de retratos para serem colocados no ambiente do teatro, como bem relata Sanjuan (2011, p. 17). Nesse sentido, a autora menciona a compra dos retratos em escultura de Mlle. Mars no papel de Celimène, por Gabriel Thomas, ou de Rachel no papel de Fedra, por Francisque Duret, ambos de 1865. A prática da compra de bustos e esculturas foi intensificada por Arsène Houssaye, um dos administradores da Comédie Française e crítico de arte, cujos escritos eram correntes sobre os Salões franceses. Nesse ponto, há uma estreita relação entre o administrador do local, o comitente da obra e a

exposição do retrato no recinto, em um paralelo interessante com a atuação, no Rio de Janeiro, de Pereira de Lima, figura ligada ao ambiente do teatro e comitente da pintura em homenagem a La Grange, ainda que sua exposição e permanência tenham acontecido em ambiente distinto do teatro.

O vestuário e a caracterização do papel eram elementos fundamentais aos retratos de atores e atrizes, assim como sua expressão e movimento, isto é, a tradução pela pintura de sua dramaticidade. Voisin (2011) menciona que Simon-Bernard Lenoir foi um dos grandes artistas na consagração desse tipo, com o retrato de Mme. Vestris como Electre, pintado em 1770, seguido por outros como Pierre Antoine Vafflard e sua Mlle. George no papel de Eriphyle, executado em 1805. Nesse último caso, ele associa ainda a sua forte expressão com uma grande sensualidade do decote (VOISIN, 2011, p. 96), assim como a pintura feita por François Gérard, acentuando a abertura da vestimenta na representação de Mlle. Duchesnois como Didon (PORTRAIT de Mademoiselle ..., s. d.). Todos constituem tipos femininos fortes a partir do personagem e da atuação do retratado conferida no retrato. Moreaux compõe o retrato de Anna de La Grange com estes princípios: a grandeza imposta pela indumentária e pelo acessório, a forte expressão da personagem, o corpo impositivo e sólido, quase uma fusão entre sua figura e a força da rocha que compõe a cena. São elementos recorrentes no mundo do teatro e das grandes cantoras de ópera após o período da Restauração e especialmente durante a Monarquia de Julho, quando as apresentações são cada mais numerosas, novas óperas surgem e a figura da mulher *diva* conquista um espaço definitivo na história das artes dramáticas<sup>18</sup>, antes, portanto, dessa nova interpretação do tipo específico de retratística consolidado por Sarah Bernhardt nas décadas seguintes.

No caso específico da ópera *Norma*, Pasta e Grisi interpretaram Norma e Adalgisa, e foram retratadas por artistas. Pasta como Norma aparece sozinha neste *sketch* de 1831, acima da pedra e com gesto solene, segurando a foice de ouro nas mãos (Figura 3).

---

18 A esse respeito, ver: Authier, 2005.





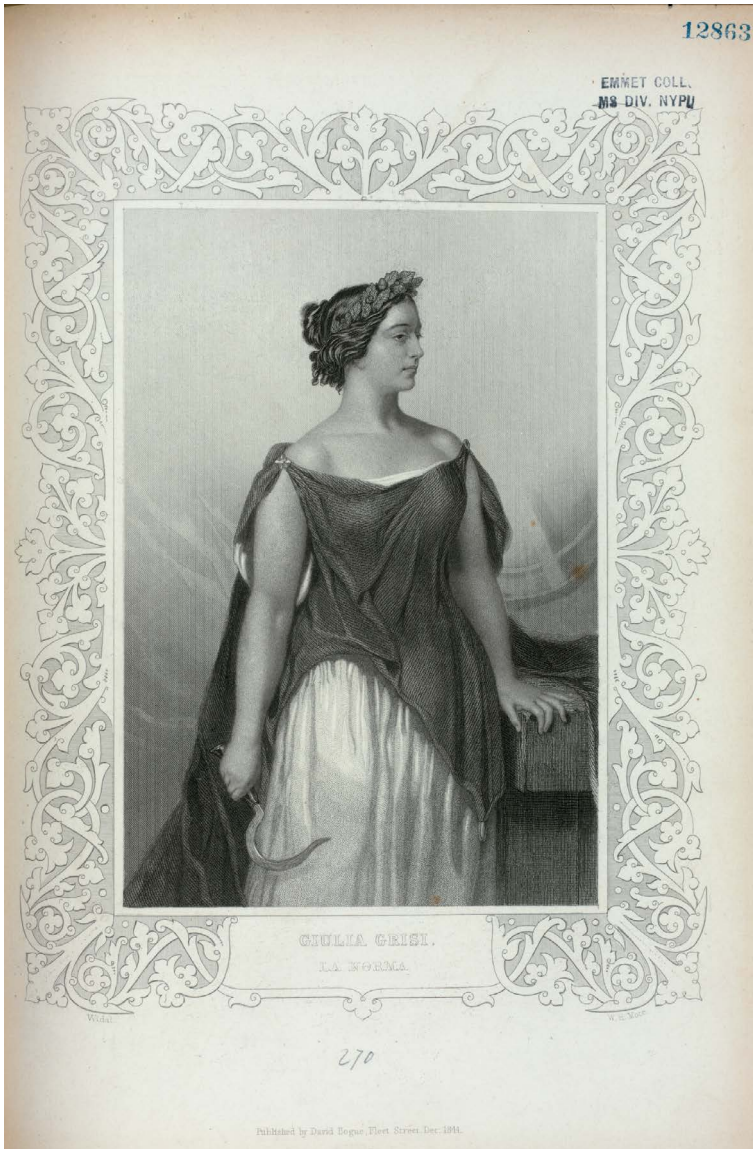
**Figura 3** – Giuditta Pasta in *Norma*. Incisão colorada, 1831. Milão, Museo Teatrale alla Scala

Grisi também como Norma foi retratada em gravuras, sobretudo quando se apresentou em Londres nas temporadas de 1837, 1843 e 1855. Nos *sketchs*, Grisi ora aparece com a foice, ora sem ela, com sua indumentária e o olhar voltado para o céu. Nessa gravura de 1837, vemos a cantora com o grupo de sacerdotisas ao fundo, posicionada acima da pedra, foice nas mãos e olhar mirando o céu (Figura 4).



**Figura 4** – Richard James Lane. *Image of Giulia Grisi as Norma in the first scene of the opera Norma*. 1837. Litogravura. Victoria&Albert Museum

Em outras gravuras, está com a indumentária dos druidas, coroa de carvalho e foice nas mãos, ora com as mãos em repouso (GIULIA..., s. d.), ora com o gesto eloquente de Norma, como também aparece em Moreaux (Figura 5).



**Figura 5** – W. Mote. *Giulia Grisi, la Norma*. 1844. The New York Public Library. Digital Collection

A sensualidade de Grisi nessa gravura é, no entanto, mais acentuada se comparada à de La Grange, deixando o colo à mostra, a cintura marcada e o tecido mais colado ao corpo, à maneira das esculturas antigas. Já Pasta é representada na tela de François Gérard apenas com sua tradicional indumentária e a coroa, sem a foice nem o gesto, apenas com o olhar distante e reflexivo, segurando de forma veemente a túnica em seu corpo (FRANÇOIS..., s. d.). La Grange foi comparada a Pasta por Émile Chevalier

(1856, p. 86): “como *prima donna*, ela é para mim, a ressurreição de Madame Pasta, a Norma encantadora, a Anna Bolena inimitável, a Lucrezia Borgia sem rival”<sup>19</sup>.

Na América do Sul, também Adelaide Corradi de Pantanelli interpretou Norma, sendo retratada pelo artista francês Raymond Quinsac de Monvoisin no Chile em 1845 (Figura 6).



**Figura 6** – Raymond Quinsac de Monvoisin. *Adelaide Corradi de Pantanelli como Norma*. 1845.145 x 113 cm. Museo Histórico Nacional do Chile. Fonte: Raymond Quinsac de Monvoisin (Wikipédia)

<sup>19</sup> No original: “*comme prima donna, elle est pour moi, la résurrection de Madame Pasta, la Norma ravissante, l’Anna Bolena inimitable, la Lucrezia Borgia sans rivale*”.

A cantora tem o semblante contraído, possivelmente em dúvida no que se refere à morte que percorre seu pensamento em relação aos filhos, a ela própria ou a Pollione, evidenciada pelo punhal desembainhado em sua mão direita. A pintura de Monvoisin foi também uma homenagem e presenteada à cantora, passando em doação ao Museu Histórico Nacional do Chile em 1940, segundo nos relata Ramón. Há ainda uma cópia dessa pintura realizada por Clara Filleul, discípula de Monvoisin, realizada com ligeiras modificações que denotam a tristeza e derrota da personagem que, segundo Ramón, são elementos ligados também à vida de Filleul na sociedade chilena (RAMÓN, 2013).

As grandes heroínas do teatro e da literatura encontraram, em sua maioria, uma representação tão forte na retratística quanto seus papéis no palco, reforçando, a um só tempo, a história à qual pertenciam, a interpretação com suas vozes, gestos e expressões, o reconhecimento público e a homenagem por meio do retrato.

Nesse sentido, vale a pena lembrar o quanto essa noção se aproxima do exemplo moral do retrato, especialmente aquele ligado ao homem ilustre. Se os retratos de personagens da política, da religião e das artes serviam como modelos de virtudes a partir de suas ações no mundo, levando à formação de galerias e exposições de retratos em locais públicos (POMMIER, 1998, p. 24-28) e reforçando ao público seu caráter educativo, a noção da figura ilustre ganha certa renovação. Pommier (1998, pp. 24-25), ao mencionar o poder do retrato, associa-o ao “reconhecimento”, ao “conhecimento” do indivíduo e da história, ao “exemplo” a ser imitado e admirado. Essas noções podem ser tomadas de empréstimo para essa tipologia corrente no século XIX. Ao retratar as figuras ilustres do teatro, procurava-se não apenas ressaltar o seu papel no mundo das artes ao representar os grandes personagens da história e elevar os maiores autores das peças teatrais e das óperas, mas também aproximar a sociedade desse universo artístico e dessas figuras, admiradas pelo público e igualmente tomadas como exemplo em sua virtude artística por seu ofício e seu personagem, como veremos no Brasil por meio da pintura e da gravura.

## **A RETRATÍSTICA DO TEATRO NO RIO DE JANEIRO**

A representação de atores, atrizes, cantoras e cantores constituía também uma prática entre outros artistas estrangeiros residentes no Rio de Janeiro. Citamos já o retrato de Norma feito por Corelli antes da realização da pintura de Moreaux em 1860. Também o artista francês Sébastien Auguste Sisson, gravador e residente no Rio de Janeiro desde 1852, realizou com certa frequência retratos em gravuras “copiados do natural ou do daguerreotipo”<sup>20</sup> de figuras célebres, entre as quais os artistas do teatro. Um deles foi também o de Anna de La Grange no primeiro ano de sua estadia no Brasil: “GRANDE RETRATO de Mme. Anna de la Grange por S. A. Sisson oferecido à grande cantora pela directoria do theatro lyrico fluminense na noite do seu benefício” (*Correio Mercantil*, n. 345, 21/12/1858). A composição de Sisson foi feita, portanto, antes do retrato pintado por Moreaux, vendido na galeria do artista

---

20 Segundo as notícias em algumas edições do *Correio Mercantil* de 1855.

e também na Casa Ruqué, e ele realiza também, em 1860, uma litogravura a partir da tela de Moreaux publicada no *Gazeta Musical* daquele ano.

Muitos retratos gravados feitos por Sisson foram vendidos de forma avulsa, como aquele de Anne Arsène Charton Demeur, conhecida como Madame Charton (*Correio Mercantil*, n. 44, 14/2/1855), atriz e cantora lírica que se apresentou diversas vezes no Theatro Lyrico Fluminense<sup>21</sup> em óperas como *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, e a *Somnambula*, de Bellini, ambas de 1854, ou a *Traviata*, em 1856. Uma nova gravura é anunciada em 1856, dessa vez da cantora caracterizada como Violetta Valéry em uma cena da *Traviata* (*Correio da Tarde*, n. 29, 5/2/1856), vendida por assinatura e não de forma avulsa, como a anterior. A composição, no entanto, foi mal recebida pela crítica no que diz respeito à verossimilhança:

A propósito de theatro lyrico remetto-lhe um retrato de Madame Charton desenhado e lythographado por Sr. Sisson e impresso na lythographia imperial do Sr. Rensburg. O *craon* e a impressão parecem-me de um acabado perfeito; mas os traços phisionomicos não me parecem fiéis; se não fosse a assignatura da illustre artista eu não me lembraria dizer que era o seu retrato. (*A Semana*, n. 10, 10/2/1856).

Outras cantoras célebres que estiveram no Rio de Janeiro, como Mme. Stoltz, Mme. Emmy La Grua (*L'Iride Italianna*, n. 20-21, 13/11/1855) e Mme. Anneta Casaloni (*L'Iride Italianna*, n. 22, 2/12/1855) também foram retratadas por Sisson, sendo os retratos das duas últimas impressos no jornal *L'Iride Italianna*.

Atores e cantores masculinos também foram litografados por Sisson, como João Caetano, um dos maiores atores do Brasil. Figura célebre em seu meio e na sociedade carioca, João Caetano contribuiu, ao lado de outros atores, atrizes e cantores, para a alta reputação do teatro brasileiro, constituindo uma figura-chave na elevação das artes dramáticas e da música. Sisson grava seu retrato em 1857:

Acaba de ser executado por Mr. Sisson um bello retrato do artista João Caetano dos Santos, em forma de medalha, em formato grande, suspensa por uma phenix, marcando as quatro épocas memoráveis do Theatro São Pedro, dois incêndios, e duas reconstrucções. Este retrato é feito à custa de alguns amigos do Sr. João Caetano, e como não pudesse ser distribuído no dia da abertura do theatro, o será no primeiro dia em que representar, em despedida de sua viagem a Pernambuco, pelos que concorrerão para o presentear. (*Correio Mercantil*, n. 17, 12/1/1857).

Além de Sisson, o pintor José Correia de Lima retratou João Caetano ainda em 1840 como Otelo, e o escultor Manoel Chaves Pinheiro realizou sua estátua no papel

---

21 Acerca do teatro lírico ou teatro provisório, ver: Pessoa, 2015. Essa autora discorre sobre a figura do cenógrafo Mario Bragaldi, atuante nas peças de Mme. Charton naquele teatro.

de Oscar (hoje diante do Teatro João Caetano, na Praça da Constituição no Rio de Janeiro), apresentada na Exposição Geral de 1860<sup>22</sup>:

[...] essa imagem de Oscar forma uma proporção que se pode expressar assim: o talento de João Caetano é para a verdade trágica o que João Caetano é para a estátua de M. Pinheiro, ou João Caetano é um pouco mais natural no papel de Oscar do que exprime o escultor. Ainda à parte os detalhes que revelam um certo talento, a estátua em questão representa simplesmente um gladiador que posa necessariamente em presença do artista. (*Courrier du Brésil*, n. 7, 17/2/1861)<sup>23</sup>.

Além de João Caetano, o tenor Artur Gentile também foi litografado por Sisson nesse conjunto de artistas do teatro no Rio de Janeiro, em 1863. Segundo o *Correio Mercantil* (n. 199, 21/7/1863), tinha um “torso hercúleo, a estrutura um tanto athletica do artista, [...] reproduzida pelo lápis lithographico de Sisson, em uma *pochade* digna de Gavarni ou Nadar”.

Cantoras, cantores, atores e atrizes eram frequentemente citados pela crítica nos jornais do período, comprovando sua celebridade na sociedade carioca. No campo da gravura, Sisson procura, assim, divulgar não só a imagem desses artistas, mas igualmente o seu trabalho como gravador, também apreciado pelo público. Convém ressaltar que Sisson conquista grande sucesso ao dedicar-se a um conjunto de gravuras de homens ilustres que compunha a sua *Galeria dos Brasileiros Ilustres* (SISSON, 1861), reforçando, justamente, o valor do retrato como exemplo de moral e de virtude na construção da nação. Esses retratos gravados e vendidos de forma avulsa e publicados em livro em 1861 tinham como objetivo o que Pommier (1998, p. 25) chama de “*pouvoir exemplaire*” (“poder exemplar”) e “*pouvoir d’évocation*” (“poder de evocação”): “o retrato não é somente a pessoa, mas também a vida gloriosa desta pessoa, uma vida a imitar”<sup>24</sup>. Ao realizar o retrato de figuras ilustres do teatro, ele igualmente promove a elevação desse tipo específico, valorizando e enaltecendo os retratados no campo do exemplo e da virtude, dessa vez voltada ao campo artístico.

A tipologia desse retrato tem, assim, a sua difusão em âmbito privado, entrando no gosto dos espectadores do teatro e de uma cultura já bastante tradicional no Brasil, isto é, a cultura teatral. Ao lado deles, o retrato de La Grange exposto na Casa Bernasconi e na Academia Imperial de Belas Artes alcançava os mesmos propósitos.

---

22 Chaves Pinheiro realiza também uma estátua do “ator Joaquim Augusto no drama *O Africano*”, exibido na Exposição Geral de 1875. Ainda sobre a retratística de atores, o artista português Souza Pinto apresenta na Exposição Geral de 1876 uma litografia do ator Salviani (ver LEVY, 2003).

23 No original: “*cette image d’Oscar forme une proportion qu’on peut exprimer ainsi: Le talent de João Caetano est au vrai tragique ce que João Caetano est à la statue de M. Pinheiro, ou João Caetano est un peu plus naturel dans le rôle d’Oscar que le sculpteur ne l’exprime. Encore à part les détails qui révèlent un certain talent, la statue en question représente tout bonnement un gladiateur qui pose forcément en présence de l’artiste*”.

24 No original: “*le portrait n’est pas seulement la personne, mais aussi la vie glorieuse de cette personne, une vie à imiter*”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O retrato ora une a aura do ator e da atriz àquela de seu personagem, ora os separa, evidenciando o brilho de sua profissão, do homem e da mulher das artes, e a força de seu personagem, dando vida a ambos e confundindo-os a partir de sua representação.

Essa noção sempre esteve presente na composição do retrato de ator e de atriz. Moreaux traduz a dupla faceta de *Anna de La Grange como Norma*, eternizando a personagem de Bellini e o papel dessa atriz como tal em sua temporada no Brasil. Exposta ao público em dois lugares distintos – a Casa Bernasconi e a Academia Imperial de Belas Artes –, Moreaux conseguiu também ampliar sua recepção pela crítica ao incluir Anna de La Grange no conjunto de telas voltadas à representação dos personagens, seja pelo teatro ou pela literatura, alcançando destaque nessa renovação da retratística no Brasil na década de 1860. Juntava-se a um conjunto de artistas que homenageavam os atores, atrizes, cantoras e cantores do teatro – pela gravura e pela escultura, ainda que a primeira em maior número e com amplo acesso ao público –, dando ao retrato uma atmosfera elevada e grandiosa, em que personagem e atriz se mesclam em sua maestria e altivez.

O artista francês contribuiu para a difusão desse gosto e a divulgação de seu trabalho, além de sua inserção definitiva na coleção da Academia brasileira. Ainda que a obra tenha sido uma encomenda, vimos o quanto Moreaux já se voltava a esse gênero da pintura, e talvez por essa razão fora chamado por Lima para executar a obra. A doação da tela para a Academia renova o conjunto de retratos pertencentes à Pinacoteca, em sua maioria, de retratos do Imperador Pedro II. Além desses, figurava com destaque nas exposições e na coleção o *Retrato do mestre de uma sumaca*, Manuel Correia dos Santos, de August Muller, e o *Retrato do intrépido Marinheiro Simão*, de José Correia do Lima, realizados por professores da instituição nas décadas de 1840 e 1850 e que preenchiam o campo da representação dos grandes heróis populares. Além disso, convém lembrar o quanto Félix-Émile Taunay empenhava-se na formação de uma galeria de bustos antigos e de retratos contemporâneos (DIAS, 2009), seguindo à risca a cartilha do retrato como exemplo moral na construção da nação, igualmente promovida por Sisson na gravura.

*Anna de La Grange como Norma* certamente promove uma renovação da tipologia no conjunto de obras da instituição, levando ao acervo não apenas um retrato em tamanho natural, mas um retrato feminino de corpo inteiro, contemporâneo e moderno. A tela de Anna de La Grange é o primeiro grande retrato de uma artista exposto e integrado à Academia e, ainda que não fosse encomendado pela própria instituição, levava a seus alunos o exemplo daquela tipologia e a valorização da célebre atriz como figura ilustre do teatro, da cultura e da sociedade fluminense. Junto à reputação de La Grange, sua representação como Norma, cuja história ligava-se à supremacia da virtude sobre a paixão – levada à morte em prol da verdade e do sacrifício pelo seu povo, demonstrando arrependimento e coragem –, era mais um exemplo moral a ser dado à sociedade, agora visto por meio do drama, da música e da interpretação da célebre atriz.

A tela de Moreaux associa-se, assim, a uma das culturas mais apreciadas do Rio de Janeiro, o teatro, eternizando a cantora na tela e promovendo um novo



olhar para a tipologia do retrato e para o sentido desta representação na Academia Imperial de Belas Artes.

## SOBRE A AUTORA

**ELAINE DIAS** é doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com especialização no Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), e docente da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

E-mail: elaine.dias@unifesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3735-9610>

## REFERÊNCIAS

- ALLARD, Sebastien; SCHERF, Guillhem. Identités de substitution. *Catalogue Portraits Publics Portraits Privés. 1770-1830*. Paris: RMN, 2006.
- AUTHIER, Catherine. Une des premières divas de l'opéra: Maria Malibran. Décembre 2005. *Histoire par l'image* [en ligne]. Disponível em: <<http://www.histoire-image.org/fr/etudes/premieres-divas-opera-maria-malibran>>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- AYRES DE ANDRADE. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Col. Sala Cecília Meireles, 1967.
- BIBLIOTECA Digital Memoria de Madrid. Ficha documental. Mme. Lagrange. Disponível em: <<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=29414>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- CATALOGUE *d'une Réunion Intéressante de Tableaux, Aquarelles et Dessin en tous genres, de l'école moderne*. Paris: s/éd, 1838.
- CATALOGUE *de la Scène au Tableau*. Marseille: Musée Cantini, 2009
- CATALOGUE *sur Scène en 1900*. Portrait d'Acteurs. Evreux: Musée d'Evreux, 2003.
- CHEVALIER, Henry-Émile. *Biographie de Mme. Anna de La Grange*. Montreal: Senecal et Daniel, 1856.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX. *Opus – Revista electronica da Anpomm*, v. 14, n. 2, 2008.
- DICTIONNAIRE *chronologique de l'opéra de 1597 à nos jours*. Paris: Ramsay, 1986.
- DIAS, Elaine. *Paisagem e Academia*. Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- ELIAS, Feliu. *L'escultura catalana moderna*. v. 2. Barcelona: Editorial Barcino, 1928.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FRANÇOIS Gérard, ritratto della cantante giuditta pasta.jpg. (2019, March 8). *Wikimedia Commons, the free media repository*. Retrieved 20:53, July 17, 2019 from <[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Fran%C3%A7ois\\_g%C3%A9rard,\\_ritratto\\_della\\_cantante\\_giuditta\\_pasta.jpg&oldid=342010610](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Fran%C3%A7ois_g%C3%A9rard,_ritratto_della_cantante_giuditta_pasta.jpg&oldid=342010610)>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- GONZAGA-DUQUE, Luiz. (1888). *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

- H BEARD Print Collection. *Image of Giulia Grisi as Norma in the first scene of the opera Norma*. Victoria&Albert Museum. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O181468/h-beard-print-collection-print-lane-richard-james>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- JAHYER, Felix. Anna de La Grange. Paris-Théâtre, CLXXI. *Recueil factice d'articles de presse concernant: Anna de la Grange. Emmy La Grua. Aroldo Lindi*. Paris: s/éd, s/d.
- LEVY, Carlos Maciel. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Período monárquico. Catálogo de Artistas e Obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: ArteData, 2003.
- LOUIS AUGUSTE MOREAUX. Rocroy, França 1817 - Rio de Janeiro, RJ 1877. Pintura Estrangeira. **Retrato da atriz Lagrange**, 1860, óleo sobre tela, 260 x 174 cm, assinada L. Auguste Moreaux 1860. Coleção Museu Nacional de Belas Artes/Ibram. Fotografia: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/Ibram
- PESSOA, Ana. Bravo! Bragaldi. O Palácio, o artista e a arte no Brasil. In: PESSOA, Ana; MALTA, Marize (Org.). *Anais do II Colóquio Internacional Casa Senhorial: a anatomia dos interiores*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2015.
- POMMIER, Édouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.
- PORTRAIT de Mademoiselle Duchesnois (1777-1835), sociétaire de la Comédie-Française, dans le rôle de Didon. Petit Palais. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Disponível em: <<http://parismusees-collections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-de-mademoiselle-duchesnois-1777-1835-societaire-de-la-comedie#infos-principales>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- PORTRAIT of Sarah Bernhardt. Petit Palais. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Disponível em: <<http://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/portrait-sarah-bernhardt>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- PORTRET van Ana de La Grange, by Alphonse-Justin Liébert, c. 1871-before 1876. Rijksmuseum. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-F-2001-7-1639C-15>>. Acesso em: 13 nov. 2018.
- PRESTON, Katherine. *Opera for the people: English language opera & woman managers in late 19<sup>th</sup> century America*. New York: Oxford University Press, 2017.
- RAMÓN, Emma de. Norma y el desacato: la sociedad chilena frente a la irrupción de las mujeres artistas (1840-1850). In: SEMINÁRIO HISTÓRIA DEL ARTE Y FEMINISMO. RELATOS LECTURAS ESCRITURAS OMISIONES. Santiago: Museu Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 23-40.
- RAYMOND Quinsac de Monvoisin. *Adelaida Corradi de Pantanelli como Norma*. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monvoisin,\\_Raymond\\_-\\_Adelaida\\_Corradi\\_de\\_Pantanelli\\_como\\_Norma\\_-\\_ost\\_113,3x145\\_MHN\\_fo2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monvoisin,_Raymond_-_Adelaida_Corradi_de_Pantanelli_como_Norma_-_ost_113,3x145_MHN_fo2.jpg)>. Acesso em: nov. 2018.
- SACCO, Laure Helene. Norma personnage tragique de l'opéra romantique. *Arzanà. Cahiers de Littérature Médiévale Italienne*, n. 14, 2012.
- SANJUAN, Ágathe. Les collections d'oeuvres d'art de la Comédie Française. *Catalogue La Comédie-Française s'expose au Petit Palais*. Paris: Éditions Paris Musées, 2011.
- SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo 2006.
- SISSON, Sébastien Auguste. *Galeria dos brasileiros ilustres*. Rio de Janeiro: Lithographia de Sisson, 1861.
- THE MIRIAM AND IRA D. WALLACH Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library. "Giulia Grisi, la Norma." *The New York Public Library Digital Collections*. 1844. Disponível em: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-f7f8-a3d9-e040-e00a18064a99>>.
- VOISIN, Olivia. Le portrait du Comédien ou la Fabrica d'une Aura. *Catalogue La Comédie-Française s'expose au Petit Palais*. Paris: Éditions Paris Musées, 2011.
- WEST, Shearer. *The theatrical portrait in eighteenth century London*. V.I. PhD Thesis. St. Andrews University, 1986.

# Entre o global e o regional: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970

[ *Between global and regional: circulation of art the Spring Salon in the 1970s* ]

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira<sup>1</sup>

Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho<sup>2</sup>

**RESUMO** • O artigo pretende apresentar e discutir o Salão Global da Primavera (SGP) de 1973, realizado em Brasília e Goiânia. A partir de pesquisa documental, entrevistas, depoimentos e registros, mostramos quais agentes e contextos constituem o salão e seu funcionamento. Nesse tocante, defendemos que o SGP contribuiu para a constituição de um sistema das artes na região, inserido numa coligação do Estado com empresas de comunicação presentes no Centro-Oeste. Tomamos, assim, o salão como evento-sintoma de uma aproximação entre políticas culturais do momento, a expansão da TV Globo para Brasília (1971) e a institucionalização das artes visuais no Centro-Oeste. Concluímos que o evento responde a demandas distintas nas duas cidades, configurando de modo distinto as cenas brasiliense e goiana. • **PALAVRAS-CHAVE** • Salões de arte; instituições de arte; políticas culturais. • **ABSTRACT** • The article

aims to present and discuss the Global Spring Salon (GSS) of 1973 that took place at Brasília and Goiânia. Using documental research, interviews, statements and registries we show which agents and contexts constitute the salon and its inner workings. In this regard, we hold that the GSS contributed to the constitution of a system of arts in the region, inserted within a partnership between State and companies from the communication sector at Brazil's the Center-West. We thus view the Salon as an event synthomatic of an rapprochement between the time's cultural policies, the expansion of the Globo television network at Brasília (1971) and the institutionalization of visual arts at the Center-West. We conclude that the event responds to distinct demands at either city, shaping the Brasília and Goiânia scenes differently. • **KEYWORDS** • Art salons; art institutions; cultural policies.

Recebido em 17 de julho de 2018

Aprovado em 15 de julho de 2019

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. Entre o global e o regional: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 194-209, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p194-209>

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

2 Universidade Federal de Goiás (UFG, Goiânia, GO, Brasil).

Ao analisar o comportamento de artistas de esquerda diante do mercado de arte nos anos de 1970, Marcos Napolitano nos lembra da assimilação de atores e dramaturgos comunistas pela Rede Globo. O fenômeno, para o autor, foi paradigmático do modo como lentamente o Estado autoritário e seus mantenedores privados criaram alternativas para absorver os quadros intelectuais oriundos dos movimentos de esquerda. “Desconsiderar esta riqueza de caminhos e opções da arte engajada nos anos 1970, mesmo dentro da matriz nacional-popular, é passar uma borracha na história como experiência plural e indeterminada em nome de um movimento linear pré-determinado pelos males de origem – a ‘ida ao mercado’”, reflete o autor (NAPOLITANO, 2014, p. 46). Se a “ida ao mercado” é uma questão controversa para os historiadores da cultura e das artes do período, o mesmo pode ser dito para a aproximação de empresas associadas à manutenção do regime do sistema das artes visuais. Tradicionalmente, as artes visuais não são tratadas como fenômenos massivos de uma emergente “indústria cultural” do período. O que torna o Salão Global da Primavera um exemplo singular de estratégia cultural.

Em 1973, a Rede Globo de Televisão e o jornal *O Globo* organizaram o I Salão Global da Primavera em Brasília e em Goiânia. O presente artigo busca compreender o contexto operatório do evento, as ressonâncias para uma história social da arte do Centro-Oeste e a associação entre políticas culturais de instituições distintas como a Bienal Internacional de São Paulo e empresas de comunicação. Graças a uma busca em documentos arquivados por artistas, críticos e empresas de comunicação, além de entrevistas com artistas, pudemos compreender os fatores que organizaram esse salão.

No Brasil, tradicionalmente, salões de artes visuais estão associados ao Estado e promovem uma circulação da arte a partir de seus valores estéticos. Jogos e disputas dentro do campo artístico se articulam de modo a confirmar certos preceitos em relação a outros. Recentemente alguns autores têm elegido o salão como dispositivo que expressa as tensões internas ao sistema da arte, entre criadores e gestores públicos. Vivas (2012, p. 229-230) nos lembra, ao investigar os salões municipais de Belo Horizonte, o quanto eram comuns as “discordâncias entre os jurados, os críticos que escrevem nos jornais e os artistas. Este fato possibilita entender como estavam distribuídos os interesses políticos, sociais e artísticos”. Vasquez (2012, p. 142), por sua

vez, corrobora o papel privilegiado do evento para o entendimento dos movimentos no campo artístico, “assim, quando nos debruçamos sobre uma polêmica envolvendo dois críticos de arte, participantes do Salão, pudemos perceber as relações que se estabelecem dentro do campo e a forma como os agentes acionam (ou não) essas relações”. A autora parte de sua pesquisa sobre os salões paranaenses, mantidos pelo Estado, e completa:

A maneira como os diferentes agentes se comportam, visando alcançar a notoriedade, ou desmoralizar seu oponente, nos deram pistas sobre o campo em ação. Dessa forma, as polêmicas e disputas de que tentamos nos aproximar nos mostraram o campo funcionando. O artista que arrancou seu quadro da parede em que estava exposto e rasgou a Menção Honrosa que havia recebido, para protestar contra a incompetência de um júri incapaz de julgar as obras sintonizadas com uma produção supostamente moderna, mostrou como os grupos se opõem dentro do campo e como fazem valer seus pontos de vista (às vezes de maneira bem violenta) para alcançar os objetivos que julgam ser os mais importantes naquele momento. Anos depois, o mesmo artista fez duras críticas ao que considerou radicalismo da arte moderna, alterando sua posição dentro do campo e se alinhando com o grupo outrora antagônico. (VASQUEZ, 2012, p. 142-143).

Outros aspectos têm no salão um “espaço” particular para o entendimento dos processos de desenvolvimento crítico, mostrando a dinâmica da formação dos corpos de jurados, seu trânsito e proximidade com a produção artística (SANTOS, 2014; CARDOSO, 2015; NEGRISOLLI, 2011). Outros pesquisadores se dedicaram a compreender a assimilação da arte moderna em distintas geografias, utilizando os salões como evento que expressa a transição de valores estéticos e a estabilização de modelos artísticos (ZAGO, 2007; BOTELHO, 2014). Os eventos também funcionaram como gestores de políticas aquisitivas para instituições museológicas em todo o país, ampliando seu impacto nas políticas sobre a memória das artes visuais em distintas comunidades (OLIVEIRA, 2010; NEVES, 2014). Há, ainda, questões prementes que têm no salão um ambiente particular de investigação, tais como: a organização e a hierarquização das relações de gênero (PINHEIRO, 2007); a utilização do evento como marketing cultural de instituições públicas (COELHO, 2015; BATISTA, 2016); a introdução de novas linguagens e suportes nos sistema de legitimação (LUZ, 2006; SILVA-FATH, 2009); a mediação e a formação docente (SCHLEY, 2015); a legitimação de grupos privados por meio dos salões (COELHO, 2016); a preservação e a recuperação patrimonial dos próprios eventos (OLIVEIRA, 2011; SILVA, 2015); entre tantas abordagens possíveis publicadas nas últimas décadas.

Em nosso caso, tomaremos aqui o salão como evento-sintoma de uma aproximação entre políticas culturais do momento, a expansão da TV Globo para Brasília (1971) e para o Nordeste (1972) e a institucionalização das artes visuais no Centro-Oeste<sup>3</sup>.

---

3 “Sintomaticamente, os Salões têm enorme importância nas Regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país, como é o caso do Arte Pará, da Bahia e de Goiás. Nessas comunidades, são efetivos instrumentos de ação cultural. Salões também são um mecanismo de acesso bastante democrático para artistas emergentes – este é uma necessidade ainda sem resposta em muitas partes do país” (LUZ, 2005, p. 15).

## A “CELEBRAÇÃO” DO EVENTO

O Salão Global da Primavera (SGP) ocupou um lugar próprio na economia que organizava os principais salões de arte no país. Tradicionalmente, ao longo do século XX, os salões foram criados por organizações públicas com forte empenho e presença de interesses privados. Inúmeros salões receberam apoio direto de empresas privadas, muitos prêmios recebiam o nome dessas empresas, em alguns casos havia propostas de compra de obras premiadas pelos patrocinadores (OLIVEIRA, 2012). Diferentes organizações públicas (o sistema financeiro destacou-se no período) e privadas constituíram salões abertos e corporativos, ampliando a circulação da produção profissional e, sobretudo, daquela considerada “amadora” pelos especialistas. O SGP tensionou esses dois limites: a relação entre as esferas pública e privada e a delimitação entre profissionalismo e amadorismo no campo das artes visuais.

Visto em sua perspectiva política, o SGP comportou-se como um evento “oficial”, inserido numa coligação do Estado com empresas de comunicação presentes no Centro-Oeste. Aberto em novembro de 1973, o evento foi celebrado por Roberto Marinho (1973d) como a união de esforços entre as empresas Globo (incluindo a associada TV Anhanguera), o Ministério da Educação e os governos de Brasília e de Goiás. Marinho cita explicitamente o Plano de Ação Cultural (PAC) do Ministério de Educação (MEC), vinculando o salão aos objetivos fundantes do PAC/MEC e de sua empresa: agregar à informação jornalística a prestação de serviços de interesse público, nesse caso a informação cultural, por meio da exposição artística, ampliando as “dimensões qualitativas do público receptor” (MARINHO, 1973d), valorizando o apoio aos que buscam “o primeiro” acesso aos bens culturais ou oportunidades de afirmação vocacional, estabelecendo o contato dos novos valores com os apreciadores da obra artística.

O lançamento do SGP coincidiu com o lançamento do PAC. Iniciativa do Departamento de Assuntos Culturais, o plano foi lançado em agosto de 1973, no fim da gestão de Jarbas Passarinho no Ministério da Educação. O plano objetivava o financiamento de eventos culturais, na ativa implementação de uma agenda, como também ambicionava promover ações na área do patrimônio<sup>4</sup>. Com recursos do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), segundo Miceli (1984, p. 55), o plano não era apenas “uma abertura de crédito financeiro e político, algumas áreas da produção oficial até então praticamente desassistidas [...], mas também uma tentativa oficial de degelo em relação aos meios artísticos e intelectuais”. Dessa forma, o salão foi um dos primeiros eventos vinculados ao PAC, bem como a compor sua estratégia de ação nos meses seguintes, segundo Roberto Marinho (1973b, p. II; 1973c, p. 20). Basta verificar os nomes e a proveniência dos recursos para os prêmios (Prêmio

---

4 O PAC foi de fato o substituto das Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, lançadas meses antes. O Plano é frequentemente apresentado como um ponto de inflexão entre disputas internas no MEC, frente a questões da cultura e das políticas patrimoniais, que não convergiam. Para compreender como o PAC apontou para o enfraquecimento do Conselho Federal de Cultura, criado em 1966, e para fortalecimento do Departamento de Assuntos Culturais, além de ter sido a antecipação da Política Nacional de Cultura (PNC) de 1975 (ver: COHN, 1984, p. 85-96).

Governo do Distrito Federal, Prêmio Governo do Estado de Goiás, Prêmio Rede Globo, Prêmio O Globo e Prêmio Fundação Cultural do Distrito Federal, respectivamente do primeiro ao quinto prêmio; os quinze prêmios de aquisição foram nomeados Prêmio Canal 10 de Brasília) para perceber a unidade entre intenções públicas e privadas (LUCENA, 1973, capa e p. 3).

Da perspectiva de seu funcionamento, a cadeia que vinculou vocação a “novos valores”, em toda sua ambiguidade, não deve passar despercebida: 1.200 trabalhos foram inscritos e analisados, de aproximadamente 400 artistas. A análise realizada por um júri de críticos profissionais selecionou 163 obras de artistas residentes em Brasília e Goiás. O número de trabalhos reforçou a coabitação de artistas mais ou menos próximos ao sistema profissional das artes visuais. É preciso destacar, nesse aspecto, que o mercado e o circuito das artes visuais nas duas geografias, ainda eram demasiadamente discretos, mesmo contando com instituições de formação, poucas galerias públicas e privadas e uma instituição museológica convencional (Museu de Arte de Goiânia).

O texto produzido por Antônio Coutinho de Lucena, então diretor regional da Rede Globo Brasília, para o catálogo do SGP enfatizava que o evento se abria, prioritariamente, para artistas estreantes. Em setembro, matérias no jornal *O Globo* veiculavam que apenas trabalhos inéditos de novos artistas seriam premiados (LUCENA, 1973). Informação não corroborada por outros jornalistas e críticos na época, visto que tanto o crítico Hugo Auler (em sua coluna *Atelier* no jornal *Correio Braziliense*) quanto o jornalista Domiciano de Faria (articulista no jornal *O Popular*, de Goiânia) e, também, matérias no *O Popular* frequentemente ressaltavam a presença de artistas consagrados no evento, numa clara busca de valorização da iniciativa das empresas de comunicação (AULER, 1973c, p. 2; SALÃO Global, 1973a, p. 12; FARIA, 1973, p. 2). A dubiedade encontrada no discurso dos agentes organizadores – Auler fez parte do corpo de jurados – mostra-nos os distintos usos que os salões adquiriram em comunidades artísticas incipientes. É interessante a matéria publicada no *Jornal de Brasília*, assinada por Ângela Farias (1973, p. 2), que comentava as críticas de artistas quanto à participação competitiva dos artistas consagrados junto aos estreantes, pois estes teriam pouquíssima chance de premiação contra os consagrados. Da mesma forma, os profissionais expressavam contrariedade por estarem concorrendo com amadores. A artista Minnie Sardinha, radicada em Brasília, selecionada e premiada no salão, observou a insatisfação de parte dos concorrentes com a participação e premiação de Rubem Valentim:

Uma curiosidade sobre o Global foi a polêmica no meio sobre a participação e premiação de Valentim, visto ser artista com vasta estrada, com várias conquistas, prêmios nos maiores salões do Brasil, nome feito, e consideravam que o salão seria para revelar novos valores<sup>5</sup>.

---

5 Entrevista dada a Aguinaldo Aquino Coelho em 6 de novembro de 2017, às 19h10, por telefone.

O jogo entre emergentes e renomados era recorrentemente explicitado no período. À medida que o salão, enquanto evento distintivo e competitivo, entrava em crise nos anos de 1970 nos grandes centros culturais, bloqueando de modo agressivo o ingresso das experimentações artísticas do período, em outros *centros ex-cêntricos*, na acepção conferida do Aracy Amaral<sup>6</sup>, ele funcionava como uma das poucas alternativas de reconhecimento profissional para jovens artistas e, simultaneamente, como mantenedor de valores tradicionais pelo elogio contínuo dos artistas consolidados.

O manejo da divulgação, da seleção, da exposição, da premiação e da recepção crítica é aspecto importante para compreender como o salão dialogou com o campo naqueles anos de tensão política. Apesar de sua tímida aparição na história da arte do Centro-Oeste, o SGP foi um grande empreendimento que contou não apenas com dezenas de obras expostas, mas com cinco prêmios de viagem (exterior e Brasil) e prêmios aquisições<sup>7</sup>, incorporados ao acervo da Rede Globo (MARINHO, 1973a, p. 16)<sup>8</sup>. Foram selecionados trabalhos nas categoriais de pintura, desenho, escultura, gravura, objeto, fotografia, tapeçaria, talhas e “proposta”. Embora, segundo Auler (1973b), o objetivo do salão fosse também selecionar as “demais manifestações atuais da criação artística contemporânea”, o número de trabalhos experimentais foi

---

6 “Desenvolve-se, por sua vez, a cada dia de forma mais intensa desde os anos 70, centros regionais de cultura, como Porto Alegre, Recife, Fortaleza, Belém, Belo Horizonte, além de Curitiba e Florianópolis, os do Sul sempre se caracterizando pela predominância da iniciativa privada. Cada um desses centros possui seus artistas locais, galerias, críticos, e um mercado relativamente ativo. O dado importante é notar que nesse fenômeno do surgimento de centros *ex-cêntricos* em várias partes do Brasil, depois da criação de Brasília, é que seus artistas não se sentem mais compelidos a viver no Rio de Janeiro ou em São Paulo. É o caso de Siron Franco, em Goiânia, Sérvulo Esmeraldo, em Fortaleza, Karin Lambrecht e Vera Chaves, em Porto Alegre, João Câmara Filho, no Recife, Amílcar de Castro, em Belo Horizonte, Mário Cravo Neto, em Salvador, Emmanuel Nassar, em Belém, entre outros artistas” (AMARAL, 2006, p. 91).

7 Os prêmios viagem foram concedidos a: Rubem Valentim, *Emblema IX – logotipo poético* (pintura, Brasília); Siron Franco, *Sobreviventes n° 3* (pintura, Goiânia); Cleber Gouveia, *Umbilical prestes a romper* (pintura, Goiânia); Heleno Godoy, *Gravura n° 2* (gravura, Goiânia); Antônio Wanderlei Santos Amorim e Rosane Marie Alvim Carneiro, *Bujões* (instalação, Brasília). Os prêmios aquisição foram concedidos aos seguintes artistas de Brasília: A. C. Veiga (fotografia); Charles Mayer (gravura); Douglas Marques de Sá (pintura); João Frank da Costa (escultura); Joaquim Paiva (fotografia); Minnie Sardinha (Maria Eugênia Pedrette) (tapeçaria); e Ricardo Torres (colagem). Os artistas premiados de Goiânia que tiveram suas obras adquiridas foram: D. J. Oliveira (gravura); Juca de Lima (pintura); Leonam Fleury (pintura); Luci de Sousa Borges (objeto/colagem); Neuma Gusmão Lima Sá (gravura); Roosevelt Lourenço (pintura); Vanda Pinheiro Dias (gravura) e Whashington H. Rodrigues (pintura) (I SALÃO Global..., 1973).

8 Das obras premiadas, foram encontradas na Coleção Roberto Marinho a de Rubem Valentim e as três obras inscritas de Cleber Gouveia, conforme depoimento de Joel Coelho em 30 de maio de 2017, coordenador da Coleção. Embora Roberto Marinho colecionasse arte desde a década de 1930, a Coleção Roberto Marinho só foi formalmente organizada a partir de 1983, quando foram iniciados os trabalhos e a partir daí em várias etapas, envolvendo levantamento, classificação, documentação, registro, administração, entre outras, e a formação de um Conselho Curador, permanentemente ativo. Em 1985 foi levado ao público acesso a esse trabalho com a publicação do livro *Seis décadas de arte moderna na Coleção Roberto Marinho* (LEITE, J. et al., 1985, p. II).



pequeno, destacando *Bujões*, a proposta-instalação premiada de Antônio Wanderlei Santos Amorim e Rosane Marie Alvim Carneiro (Figura 1).

Por quinze dias em novembro os trabalhos selecionados e premiados ficaram expostos no Palácio do Buritis em Brasília, seguindo para Goiânia, onde foram expostos no Centro Administrativo, no mês seguinte. Os poucos dias de exposição, para os parâmetros atuais, não refletem a ampla cobertura dos veículos promotores. O jornal *Correio Braziliense* atuou como agente parceiro, ofertando um número grande de reportagens e citações sobre o salão no período entre a divulgação e o encerramento da mostra em Goiânia (34 edições em 1973, de agosto a dezembro)<sup>9</sup>. O *Jornal de Brasília*, que pertencia ao grupo Jaime Câmara, proprietário do jornal *O Popular* e TV Anhanguera, também contribuiu para a “celebração” do evento. Em Goiânia, de 1º de setembro a 18 de dezembro de 1973, o salão foi noticiado 59 vezes, com matérias ou citações, no jornal *O Popular*. *O Globo*, do Rio de Janeiro, publicou matérias e citações em 12 edições, no mesmo período.



**Figura 1** – Reprodução da obra *Bujões*, proposta-instalação de Antônio Wanderlei Amorim e Rosane Marie Carneiro. Fonte: *Veja*, 28 de novembro de 1973

---

9 Interessante observar que Hugo Auler, jurado do I Salão Global da Primavera, foi um grande incentivador do evento em sua coluna *Atelier* no *Correio Braziliense*. Em Goiânia, embora tenha sido divulgado na *Folha de Goiás*, teve enorme divulgação no jornal *O Popular*, na coluna do jornalista Domiciano de Faria, que era o editor do jornal e o responsável pelo I SGP em Goiás.

Se a divulgação do evento excedia a atenção dada aos demais salões naquela década, o corpo jurado obedeceu à fórmula dos principais salões do país: composto de críticos notórios que atuavam nas Bienais de São Paulo, em importantes veículos da imprensa (jornais *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Correio Braziliense* e a revista *Veja*) e nos grandes salões nacionais: Clarival do Prado Valladares, Hugo Auler<sup>10</sup>, Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite e Olívio Tavares de Araújo (I SALÃO Global..., 1973), todos membros da Associação Brasileira de Críticos de Arte, sendo que Valladares, Auler, Jayme e Teixeira Leite já haviam integrado júris internacionais. Todos eram responsáveis por colunas-críticas, mais ou menos estáveis ou ligados a projetos editoriais específicos. Já o vínculo entre eles e a Bienal é marcante e decisiva ao longo dos anos de 1960, conforme pesquisa anterior (OLIVEIRA, E., 2011). Além disso, cada um deles tinha uma longa experiência em eventos-premiação. Um exemplo foi Jayme Maurício. Ele era colunista do jornal *Correio da Manhã* e, além de ter participado do corpo jurado da XIX Bienal Internacional de 1967, passara pelos júris do Salão de Belas Artes de Belo Horizonte (e seu sucessor, o Salão Nacional de Arte Contemporânea), Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Salão Abril da Petite Galerie do Rio de Janeiro, apenas para citar eventos de circulação nacional na década imediatamente anterior ao salão “global”.

Salões foram recorrentemente afetados diretamente pelo “efeito Bienal”: padrões e modelos críticos debatidos e veiculados no evento internacional de São Paulo eram irradiados para outras geografias, contribuindo, a longo prazo, se não para a padronização da produção artística brasileira, ao menos para a uniformidade das narrativas que instruíram a história da arte até recentemente. Isso pode explicar ou sugerir uma interpretação para os severos cortes no SGP. Segundo Auler, 90% das obras inscritas foram preteridas (AULER, 1973d). Tal expediente, de convidar jurados notórios, era utilizado por vários salões tidos como “regionais” como forma de valorizar o evento, referendar e dar visibilidade aos artistas selecionados e ao possível acervo dele decorrente. Os salões proporcionavam circulação da produção artística e reflexão sobre essa produção (OLIVEIRA, E., 2011; FIGUEIREDO, 1979; CATTANI, 2006).

O impacto do salão era evidente em duas cidades que careciam de um sistema de circulação de artes visuais organizado. Se tomarmos como critério salões de repercussão nacional, que envolviam críticos consagrados, meios de comunicação e premiações atraentes, tanto Brasília quanto Goiânia não tinham eventos tradicionais ou periódicos. No caso da capital goiana, o último evento com condições atrativas para os artistas fora realizado em 1970, a I Bienal de Artes Plásticas de Goiás. Tratou-se de um salão atrelado à política de seleção das Bienais Nacionais dos anos de 1970. Entre 1970 e 1976, a Fundação Bienal de São Paulo criou um mecanismo de pré-seleção, que objetivava escolher os artistas que comporiam a representação brasileira nas Bienais

---

10 Hugo Auler residia em Brasília. Era desembargador e crítico de arte. Escrevia para o *Correio Braziliense* e também para o *Jornal de Brasília*. Foi jurado de salões de arte e da Bienal de São Paulo.

Internacionais. Em 1970, criou-se a mostra chamada Pré-Bienal, uma preparação para XI Bienal Internacional de 1971<sup>11</sup>.

O nome de Hugo Auler conecta os dois eventos. Ele foi o representante da Bienal de São Paulo na Bienal de Goiás, ao lado de Iulo Brandão e Alcides da Rocha Miranda. Após a seleção em Goiânia<sup>12</sup> e a Pré-Bienal, chegaram à XI Bienal Internacional os artistas Ana Maria Pacheco, Cléber Gouveia, Gustav Ritter e Liselotte Thilde de Magalhães, cujas carreiras expressavam momentos distintos da consolidação das artes visuais na jovem capital de Goiás. É salutar observar que também em Brasília, no primeiro semestre de 1970, aconteceu a exposição de seleção dos artistas que representaram o Distrito Federal na Pré-Bienal de 1970. Chamada de I Encontro dos Artistas Plásticos de Brasília, como a I Bienal de Goiás, foi organizada por Hugo Auler, representando a Fundação Bienal de São Paulo e a Associação Brasileira de Críticos de Arte, com apoio do governo de Brasília (ALER, 1970). Auler dividiu a seleção, novamente, com Iulo Brandão e com o artista Rubem Valentim, o mesmo artista premiado no SGP. Mas, ao contrário da ocorrida em Goiânia, nenhum artista do Distrito Federal chegou à Bienal Internacional de 1971.

## **ENTRE O INVERNO E A PRIMAVERA**

Nos jogos e nas circulações que marcaram a dinâmica dos salões, em períodos curtos, é comum a repetição de nomes que oscilam dos quadros de artistas emergentes selecionados, artista premiados, artistas-jurados e críticos. Nesse tocante, os artistas radicados no Distrito Federal selecionados para a Pré-Bienal não participaram do SGP, com as marcantes exceções de Marcus Vinícius Gonzaga e Rosane Marie Carneiro. No caso de Goiânia, deu-se o oposto. A maioria dos artistas apontados pelos jurados da I Bienal de Artes Plásticas de Goiás de 1970 pode ser revista na exposição de dezembro de 1973, no Salão Global.

---

11 Zago nos mostrou em sua pesquisa que o que chamamos de “Bienais Nacionais” é composto de um conjunto de quatro exposições entre 1970 e 1976. “A primeira, chamada Pré-Bienal 1970, surgiu com a proposta de escolher a representação brasileira para a Bienal Internacional de 1971. Em 1972 a mostra levou o nome Brasil Plástica 72 ou Mostra do Sesquicentenário da Independência. Houve mais dois eventos, em 1974 e 1976, chamadas de fato de Bienais Nacionais”, (ZAGO, 2013, p. 3).

12 Auler citou nominalmente os artistas que participaram da I Bienal de Artes Plásticas de Goiás: Anna Maria Pacheco, Cleber Gouveia, Vanda Pinheiro Dias, Heleno Godoy, Cirineu de Almeida, D. J. Oliveira, Isa Costa, Tancredo de Araujo, Washington Honorato, João Batista Rosa, Leonam Fleury, Laerte Araújo, Thomás Ritter, Gustav Ritter, Reinado Barbalho, Zofia Stamirowska e Liselotte Thilde de Magalhães (AULER, 1973a).



**Figura 2** – Reprodução da obra *Emblema logotipo poético*, Rubem Valentim, c. 1973; obra apresentada no Salão Global da Primavera. Fonte: *Veja*, 28 de novembro de 1973

A ausência dos principais artistas radicados em Brasília no I Salão Global da Primavera pode ter contribuído para a especulação, externada por alguns jurados, de que a representação de Brasília naquele salão tinha sido superada pela de Goiás. Alguns jurados consideraram o evento um confronto entre Brasília e Goiás. Como Jayme Maurício (1973, p. 3), que usou esta expressão “confronto” em seu artigo “O encontro nas artes plásticas”, Olívio Tavares de Araújo (1973, p. 8) e até mesmo Hugo Auler (1973d), quando mencionou que não houve “superioridade” entre as duas regiões. No entanto, os artistas entrevistados tanto de Goiás quanto de Brasília<sup>13</sup> não expressaram essa competição. Luis Augusto Jungmann Andrade (Girafa), selecionado de Brasília, ressaltou a cordialidade entre os artistas das duas localidades<sup>14</sup>. A esse

<sup>13</sup> Entrevistas coletadas por Aguinaldo Aquino Coelho: Minnie Sardinha, por telefone em 6/II/2017, Luis Jungmann (Girafa), por mensagem eletrônica em 27/II/2017, Antônio Wanderlei, por mensagem eletrônica em 19/I/2018, e Siron Franco, por telefone, em 26/2/2017.

<sup>14</sup> Mais conhecido como “Girafa”, Andrade concedeu a entrevista a Aguinaldo Aquino Coelho em 27/II/2017, por mensagem eletrônica.

respeito, Maurício publicou extensa matéria sobre o SGP, citada anteriormente, comentando sobre os trabalhos premiados e, como Tavares, sobre a surpresa dos trabalhos dos goianos e a decepção com a participação dos artistas de Brasília (MAURÍCIO, 1973, p. 3). Os dois críticos ressaltaram que Rubem Valentim (Figura 2), ao chegar a Brasília, já era um artista consagrado, pronto, e não o consideraram como valor local. Maurício questionou, no artigo referido, se a arquitetura de capital federal tinha reservado espaço para as artes acontecerem. Reflete, ainda, no artigo sobre internacionalização, valores regionais e a importância destes no mundo globalizado, e aplica tal reflexão às obras do salão.

O confronto entre artistas de Brasília e artistas de Goiânia reservava-nos, como membro do júri, uma grande surpresa, que, entretanto, se enquadra no espírito da “aldeia global”. Os artistas de Goiás apresentaram-se em número maior que os de Brasília, na maioria dos casos, seguindo tendências internacionalizantes de criação; além disso, os artistas de Goiás, em média, parecem mesmo atravessar momento mais criativo que os de Brasília. O I Salão Global da Primavera seria uma vitória de Goiás, se o espírito competitivo o tivesse inspirado... em relação a Brasília, as expectativas não foram plenamente cumpridas. Brasília é o maior canteiro de obras do século. O que há de mais sofisticado em arquitetura e em planejamento urbano foi concretizado ali... Terá o seu formidável avanço urbanístico e arquitetônico funcionado como uma força inibidora de outras atividades artísticas? É difícil deixar-se de fazer esta pergunta após a realização do I Salão Global da Primavera. Lamentavelmente, o planejamento arquitetônico de Brasília não definiu grandes aberturas em direção às outras artes. A arquitetura de Brasília provou-se tão extraordinária que as outras modalidades de criação artística foram relativamente esquecidas. (MAURÍCIO, 1973, p. 3).

A indagação e a avaliação de Maurício estavam alinhadas à exaltação da linguagem moderno-constructiva presente na obra de Rubem Valentim. Arquitetura, pintura e “identidade” se conciliavam (Figura 2). O artista baiano radicado no Distrito Federal é um importante elo na história do SGP com os extintos Salões de Arte Moderna (SAMBs), realizados entre 1964 e 1967. As quatro edições dos SAMBs, realizadas entre 1964 e 1967, foram a tentativa da recém-inaugurada capital do Brasil de iniciar um processo de constituição de uma cena artística dedicada às artes visuais. Naquela década praticamente todo o aparato artístico-cultural sob responsabilidade do governo federal havia optado por permanecer na cidade do Rio de Janeiro. Nenhum museu, nenhum salão, nenhuma escola de arte migrou para Brasília. Coube à cidade iniciar um longo período de consolidação de suas bases culturais (MADEIRA, 2013, p. 35-69). Valentim esteve presente no IV SAMB de 1967, polêmico pela intervenção que danificou obras de Cláudio Tozzi, Rubens Gerchman e José Roberto Aguillar e pela controvérsia sobre o *Porco empalhado*, de Nelson Leirner, a última edição marcou um período de iniciativas tímidas na promoção nacional dos artistas do Distrito Federal (OLIVEIRA, 2016).

## CONCLUSÃO

Enquanto, em Brasília, o SGP pode ser tomado como a primeira iniciativa de fôlego após o fim dos SAMBs, o que gera uma grande desconfiança da classe artística<sup>15</sup>, em Goiânia o SGP estava envolvido num processo de consolidação das artes visuais pelo estado. Se o final da década anterior era marcado pela criação do Museu de Arte de Goiânia (1970), em 1973 o salão “global” dividiu atenção com o salão promovido pela Caixa Econômica do Estado de Goiás (Caixego), iniciativa que se estenderia até 1977, numa nova coligação regional entre o estado e o campo das artes visuais<sup>16</sup>. Ou seja, se tomarmos pela perspectiva nacional, o Salão patrocinado pela Rede Globo e outras empresas de comunicação estava intimamente vinculado aos projetos e disputas no âmbito estatal da cultura, patrimônio e educação. Mas, se observarmos por outro ângulo, aquele que nos esclarece sobre a consolidação do campo, especialmente pela institucionalização da circulação da produção artística, o SGP produziu “contextos” (narrativas) distintos para as duas regiões.

Tomada a quantidade de edições como critério para avaliar o prestígio do salão, para a TV Globo Brasília o SGP não foi tão bem-sucedido e longo quanto seu par em Belo Horizonte. Um caso de sucesso na constituição do circuito artístico mineiro, o Salão Global de Inverno foi o precursor de todas as edições de “salões globais” realizados pelas emissoras “regionais” da Globo<sup>17</sup>. A TV Globo Minas realizou oito edições<sup>18</sup> do Salão Global de Inverno nas galerias do Palácio das Artes em Belo Horizonte, com a parceria da Fundação Palácio das Artes, tendo ocorrido o primeiro em julho de 1973. Carlos Morici salienta que o Salão Global de Inverno “serviu de estímulo e embrião para o Salão Global da Primavera, realizado pela Rede Globo Brasília, e o Salão Global de Verão, promovido no Nordeste” (MORICI, 2006, p. 41).

---

15 Em entrevista realizada por Aguinaldo Aquino Coelho por telefone em 6/II/2017, a artista Minnie Sardinha explicita essa desconfiança diante dos acontecimentos que marcaram o encerramento do IV SAMB. Lembramos que, após a abertura do IV SAMB com obras selecionadas e premiadas no Salão, o Departamento de Ordem Política e Social (Dops) solicitou a Alexandre Torres, organizador do evento, que retirasse obras com mensagens políticas e apelo sexual. A exposição não foi fechada, nem as obras foram retiradas oficialmente. Todavia, duas semanas após a abertura da mostra, um grupo de ativistas de direita invadiu as galerias do Teatro Nacional e danificou as obras, num ato que demonstrava a tensão existente um ano antes da instituição do Ato Institucional n. 5 – AI5 (cf. OLIVEIRA, 1965, p. 165). O crítico Hugo Auler (1977) citou o ambiente de “desconfiança” entre artistas e os gestores culturais no início dos anos de 1970 no artigo “Esplendor e decadência dos salões e bienais”.

16 Salão Global da Primavera, que foi lançado concomitantemente à primeira edição dos Salões da Caixego, que era regional, embora este só tenha sido executado em 1974 (cf. COELHO, 2015).

17 No que concerne aos salões, são elas: Globo Minas (1968), em Belo Horizonte; Globo Brasília (1971), na capital federal; e Globo Nordeste (1972), em Recife.

18 Note-se a IV edição em 1976, no Palácio das Artes em Belo Horizonte, quando ocorreu o episódio de censura envolvendo a obra de Lincoln Volpini. O artista e os jurados do Salão (Rubens Gerchman, Carybé, Mário Cravo Júnior e Frederico Moraes) foram a julgamento (cf. MORAIS, 2004). Os jurados foram inocentados, e o artista, condenado a um ano de prisão (COELHO, 2015, p. 94).

O conjunto de salões de artes visuais, ao lado da Galeria de Arte Global<sup>19</sup>, criada também em 1973, em São Paulo, merece uma demorada pesquisa para compreender o jogo de marketing cultural construído e seu real impacto na distribuição de forças políticas em cada localidade. No caso do I Salão Global da Primavera, o impacto fez-se sentir de modo distinto em Brasília e Goiânia. Na primeira, o evento, aparentemente, não alçou ações de colecionamento duradouro, não incentivou outros salões do mesmo porte na década e não premiou talentos emergentes (à exceção da dupla Antônio Wanderlei e Rosane Marie), mas reificou os artistas conhecidos. Já na capital goiana, o salão reuniu artistas consagrados ou aqueles já inseridos nos eventos nacionais, nomeou e legitimou jovens carreiras, contemplando-os com prêmios, como Siron Franco, Heleno Godoy, Cleber Gouveia, Leonam Fleury, Roosevelt, Whash, entre outros, além de compor um quadro mais amplo de institucionalização das artes visuais. Ou seja, a “primavera” prometida pelo salão não alcançou os mesmos objetivos nas duas regiões, basicamente porque, apesar do discurso laudatório e celebrativo, o SGP foi uma ação pontual, de forte repercussão, mas efêmero como muitos dos pactos que mantiveram as políticas culturais da época.

## SOBRE OS AUTORES

### **EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA**

é professor associado do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB) e professor consorciado do Curso de Museologia da UnB.

E-mail: [dionisio@unb.br](mailto:dionisio@unb.br)

<https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

### **AGUINALDO CAIADO DE CASTRO AQUINO**

**COELHO** é professor adjunto da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG).

E-mail: [aguinaldocoelho@gmail.com](mailto:aguinaldocoelho@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-5591-8834>

## REFERÊNCIAS

AMARAL, A. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

---

19 Propriedade da Rede Globo, em sua criação temos a participação de Walter Clark, gestor da empresa de comunicação. A galeria foi dirigida por Franco Terranova, no Rio de Janeiro, e Raquel Arnaud, em São Paulo, conhecida por comercializar obras (principalmente gravuras) por preços reduzidos (FIORAVANTE, 2001, p. 15).

- ARAÚJO, Olívio Tavares de. Surpresas goianas. *Veja*, 28 de novembro de 1973, p. 130-133.
- AULER, HUGO. Atelier. *Correio Braziliense*, n. 3.149, Caderno 2, 21 de março de 1970, p. 2.
- \_\_\_\_\_. I Salão Global da Primavera. *Correio Braziliense*, n. 4.173, 30 de agosto de 1973a.
- \_\_\_\_\_. I Salão Global da Primavera. *Correio Braziliense*, n. 4.186, 12 de setembro de 1973b.
- \_\_\_\_\_. I Salão Global da Primavera. *Correio Braziliense*, n. 4.220, 16 de outubro de 1973c.
- \_\_\_\_\_. I Salão Global da Primavera. *Correio Braziliense*, n. 4.270, 5 de dezembro de 1973d, p. 8.
- \_\_\_\_\_. Esplendor e decadência dos salões e bienais. *Correio Braziliense*, n. 5.437, 13 de dezembro de 1977, p. 3.
- BATISTA, S. *Do começo ao fim: história da implantação, desdobramentos e encerramento do Salão Nacional de Arte de Goiás – Prêmio Flamboyant (Goiânia, 2001-2006)*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, 2016.
- BOTELHO, S. *Preto e branco: contribuições do Salão de 54 para a modernidade artística no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- CARDOSO, R. Os Salões de Maio e a crítica de arte: modernismo, surrealismo e abstração. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, nov. 2015, p. 130-143.
- CATTANI, I. Os salões de arte são espaços contraditórios. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- COELHO, A. *Os salões e o sistema da arte: os salões da Caixa nos anos 1970*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual). Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultural Visual, Universidade Federal de Goiás, 2015.
- COELHO, T. P. O Salão Arte Pará: processos de construção e legitimação de uma agenda cultural. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2016.
- COHN, G. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, S. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 85-96.
- FARIAS, Ângela. Agora é esperar pela exposição no Burity. *Jornal de Brasília*, 19 de outubro de 1973.
- FARIA, Domiciano de. Oportunidade para artistas de GO e DF. *O popular*, 1º setembro de 1973.
- FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, MACP, 1979.
- FIORAVANTE, C. *O marchand, o artista e o mercado*. Catálogo de exposição. Curadoria de José Roberto Aguillar. São Paulo, Casa das Rosas, 2001.
- LEITE, J. et al. Seis décadas de arte moderna na Coleção Roberto Marinho. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1985.
- LUCENA, Antônio Coutinho de. I Salão Global da Primavera. Catálogo de exposição. Brasília: TV Globo Brasília, 1973.
- LUZ, A. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A trajetória da fotografia no Salão Paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2006.
- MADEIRA, A. *Itinerâncias dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília. 1958-2008*. Brasília: Editoria da UnB, 2013.
- MARINHO, Roberto. Rede Globo promove Salão da Primavera. *O Globo*, 30 de agosto de 1973a.
- \_\_\_\_\_. Aberto o I Salão Global de Arte. *O Globo*, 1º de setembro de 1973b.
- \_\_\_\_\_. TV Globo lança I Salão Global da Primavera. *O Globo*, 2 de setembro de 1973c.
- \_\_\_\_\_. Brasília abre com 168 obras o I Salão Global da Primavera. *O Globo*, 20 de novembro de 1973d, p. 3.
- MAURÍCIO, Jayme. O encontro das artes plásticas. *O Globo*, 28 de dezembro de 1973.



- MICELI, S. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). In: \_\_\_\_ (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MORAIS, Frederico. Arte e crítica de arte nos tribunais militares. In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MORICI, Carlos. *Yves: a tirania do bem*. São Paulo: Globo, 2006.
- NAPOLITANO, M. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, 2014, p. 35-50.
- NEGRISOLLI, D. *Os Salões de Arte Contemporânea de Santo André de 1968 a 1985*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.
- NEVES, A. *Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: as especificidades dos salões temáticos*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- OLIVEIRA, A. *Os acervos documentais referentes aos Salões de Arte de Pelotas (1977-1981): história e memória*. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, 2011.
- OLIVEIRA, E. D. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- \_\_\_\_\_. A arte de julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. In: COUTO, M.; CAVALCANTI, A.; MALTA, M. (Org.). *Anais do XXXI Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2011.
- \_\_\_\_\_. Arte e identidade nos salões de arte nos anos 1960. In: \_\_\_\_; COUTO, M. (Org.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 173-188.
- OLIVEIRA, E. (1967). IV Salão de Arte Moderna de Brasília: os últimos modernos. In: CAVALCANTI, A.; OLIVEIRA, E.; COUTO, M.; MALTA, M. (Org.). *História da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, p. 147-156.
- PINHEIRO, A. Entrelaçamentos entre política para as artes visuais e política de gênero. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., Faculdade de Comunicação, UFBA. *Anais...*, Salvador, 2007.
- SALÃO Global. *O popular*, 9 de setembro de 1973.
- SALÃO Global. *O popular*, 18 de outubro de 1973.
- SANTOS, N. Gonçalves. *História da arte em Belo Horizonte nos salões municipais de belas artes de 1964 a 1968*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- SCHLEY, C. *Meu, teu, nossos olhares docentes sobre o museu de arte: o salão de arte como espaço de mediação e saberes*. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Vale do Itajaí, 2015.
- SILVA, A. P. Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus: a documentação e a aquisição em salões de arte da Bahia. Dissertação (Mestrado em Museologia). Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2015.
- SILVA-FATH. *A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, 2009.
- VASQUEZ, A. *O Salão Paranaense e o campo artístico de Curitiba*. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, 2012.

- VIVAS, R. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- ZAGO, R. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- \_\_\_\_\_. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2013.

# O que é isso, companheiro?, 40 anos: entre a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão

[“O que é isso, companheiro?”, 40 years: between autobiography, testimony, interview and confession

Rogério Silva Pereira<sup>1</sup>

Maria Zilda Cury<sup>2</sup>

**RESUMO** • Em *O que é isso, companheiro?*, Fernando Gabeira, seu autor, tenta configurar para si uma persona nova. Em função disso, lança mão de gêneros e dispositivos discursivos (a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão), flexibilizando-os para a obtenção dessa referida persona. Na esteira de uma reflexão sobre os gêneros e os dispositivos referidos, lançando mão da fortuna crítica sobre o livro, o artigo intenta entrever os movimentos feitos pela narrativa para lograr seu objetivo, que é despir seu autor do figurino colado a ele pelos anos de vida nas hostes de oposição ao regime militar. • **PALAVRAS-CHAVE** • Gabeira; autobiografia; testemunho;

entrevista; confissão. • **ABSTRACT** • In “O que é isso, companheiro?”, Fernando Gabeira, its author, tries to set up for himself a new person. As a result, it makes use of genres and discursive devices (autobiography, testimony, interview and confession) making them more flexible in order to obtain this person. From a reflection on genres and devices mentioned, throwing hand of the critical fortune on the book, the article tries to glimpse the movements made by the narrative to reach its objective that is to undress its author of the costume adhered to him by the years of life in the hosts of opposition to the military regime. • **KEYWORDS** • Gabeira; autobiography; testimony; interview; confession.

Recebido em 1<sup>o</sup> de agosto de 2018

Aprovado em 15 de maio de 2019

PEREIRA, Rogério Silva; CURY, Maria Zilda. *O que é isso, companheiro?*, 40 anos: entre a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 210-227, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p210-227>

<sup>1</sup> Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD, Dourados, MS, Brasil).

<sup>2</sup> Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil).

“Não me digam que eu estou louco  
é só um jeito de corpo  
não precisa ninguém me acompanhar”  
(Caetano Veloso, “Jeito de corpo”).

## NUDEZ

É foto famosa que gerou algum escândalo nos idos de 1980, no Rio de Janeiro. Nela, Fernando Gabeira posa para a revista *Veja*, usando ínfima sunga de crochê, sob a luz do sol, na praia de Ipanema. Àquela altura, seu livro *O que é isso, companheiro?*<sup>3</sup>, de 1979, já fazia sucesso, e a foto talvez fizesse parte do marketing que envolvia sua divulgação. Eventual *frisson* provocado por ela, na certa, estava a serviço de alavancar as vendas do livro.

Ao lado disso, a aproximar foto e livro havia algo mais. Com efeito, certo desnudamento presente na narrativa mantinha forte correspondência com o efetivo desnudamento daquele homem da praia. Em ambos, subitamente, o privado parecia se esforçar para se tornar público, e isso valia tanto para a vida clandestina do ex-militante quanto para seu corpo nu, sob o sol.

Eventualmente, outra correspondência entre a nudez do livro e a da foto pode ser sondada. É possível que, em ambos, se tente pintar a imagem daquele que, ao menos naquele momento, queria ser visto como um Adão redivivo num provavelmente novo Brasil: sozinho num pretense novo mundo, despido dos vínculos do passado, lá está Gabeira para “começar de novo” – dizem foto e livro.

Nesse sentido, o livro é esforço de reconfiguração da persona do autor. Esforço que passa pela intenção de delimitar esse presente adâmico em face de um passado que, ao menos no nível do discurso, é posto em seu devido lugar. Diz o autor: “As grandes sensações de minha vida são quando deixo um lugar que parece já superado. Esse *adeus antecipado*, esse olhar para as coisas que parecem ser um *capítulo encerrado*, me dão uma incrível sensação de movimento (GABEIRA, 1979, p. 186 – grifos nossos).

---

3 Doravante OQIC.

Era 1979, e a ditadura militar, que findaria formalmente dali a seis anos (1985), bem poderia ser o “capítulo encerrado”, de que fala o autor. Por seu turno, *OQIC* poderia figurar como esse “adeus antecipado” com que o autor acenava à ditadura. Mas era muito mais que isso.

## AUTOBIOGRAFIA

*OQIC* é uma autobiografia. Certas condições básicas para que um texto seja autobiografia são preenchidas pela escritura do livro. Lá estão a identidade entre autor, narrador e personagem (LEJEUNE, 2008, p. 16), unidos na primeira pessoa do enunciado, e também a típica narrativa retrospectiva em prosa, feita a partir do presente, centrada na vida individual do autor, focando suas ações, sua personalidade e seus pensamentos como propõe Lejeune (2008, p. 14).

A lógica do “nome próprio” comanda a identidade autor-narrador-personagem. Aquele nome inscrito na capa, “Fernando Gabeira”, é também o nome do personagem que, na narrativa, conta histórias de sua vida referindo-se a si mesmo como “eu” – como neste trecho: “*Eu mesmo achei a morte do Getúlio um barato só porque nos deram um dia livre na escola*” (GABEIRA, 1979, p. 22 – grifo nosso). Ao lado disso, pelo menos duas vezes no texto alguém se refere ao personagem usando o nome “Gabeira” (cf., p. ex., GABEIRA, 1979, p. 157).

Nenhuma autobiografia diz tudo. Beatriz Sarlo, lendo Paul Ricoer, fala da “utopia do relato ‘completo’ do qual nada restaria de fora” (SARLO, 2007, p. 50) – recorrente no gênero testemunho. A observação é válida também para o discurso autobiográfico testemunhal de *OQIC*. Gabeira, contudo, escapa à armadilha dessa utopia. Seu texto (como veremos), econômico, sabe que não pode dizer tudo. Mais que isso, parece confortavelmente não querer dizer tudo.

Suas balizas são precisas. O trecho da narrativa correspondente ao período que abrange a participação do escritor como opositor do regime militar brasileiro, isto é, desde suas ações iniciais na esteira do brizolismo, em 1964, passando por sua submersão na clandestinidade, em que participa do sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick (em 1969), até o momento em que é preso, torturado e, depois, exilado – após ser trocado, dentre outros, pelo também sequestrado embaixador da Alemanha, Ehrenfried von Holleben (em 1970). Isso tudo contado de forma relativamente ligeira, com pouco aprofundamento, seja quanto aos fatos, seja quanto aos personagens (exceto o próprio Gabeira). Óbvio, pois, que, com essas balizas, muito reste naturalmente fora dessa autobiografia.

Também estão ausentes a vida familiar, a formação do ego e a formação do intelectual, que seriam aspectos constitutivos do gênero, ao menos segundo Jameson (2002, p. 137).

O contraste com *Os carbonários*, narrativa testemunhal de Alfredo Sirkis publicada um ano depois de *OQIC*, ajuda a reforçar isso. Ao contrário de Gabeira, o passado familiar e escolar de Sirkis cobre páginas e páginas. Ver, para exemplo, o capítulo 3 da primeira parte, “Tempo de passeata”, em que o autor narra as mazelas do pai e da mãe antes e durante a Segunda Guerra Mundial, antes de emigrarem para

o Brasil – circunscrevendo-os dentro da perseguição aos judeus ao redor daquela guerra, marcando-os como sobreviventes, dentre outros (SIRKIS, 2014, p. 49 et seq.).

Em *OQIC*, o que o leitor tem sob os olhos é um texto que vai aos poucos desembaraçando o narrador de vínculos grupais pregressos e o constituindo como indivíduo e subjetividade – aspecto também inerente à autobiografia (JAMESON, 2002, p. 138). De fato, como se verá, a narrativa é esforço de constituição de um indivíduo despido desses vínculos e de outras indumentárias. O passo inicial se dá nessa seletividade que deixa de vez a infância de lado.

## LACUNAS DA MEMÓRIA E DO TEXTO

Tendo o que foi dito em vista, merece menção o quanto se deixa para trás em *OQIC* em termos de informação. Por exemplo, há caracterização e ação onde, frequentemente, falta um nome de personagem. E a recíproca é verdadeira. É comum aparecer um nome sem a devida caracterização.

Gabeira reconhece isso no prefácio que agrega à obra a partir de 1996: “Gostaria de ter dado uma visão mais clara do papel e do valor de cada um dos integrantes da luta armada. Meu livro não tinha, no entanto, esse objetivo” (GABEIRA, 2009, p. 9). Tome-se, por exemplo, o episódio do sequestro do embaixador dos EUA, Charles Elbrick. Abaixo, dois trechos para análise.

O governo tinha aceitado nossas exigências e conversávamos durante o café da manhã. Elbrick deveria escrever outro bilhete e eu sairia dentro em pouco. Falávamos animadamente sobre a história. Um dos amigos disse: “É possível que a gente entre na história com esta ação” [do sequestro]. (GABEIRA, 1979, 122 – grifos nossos).

Lembro-me de descer correndo as escadas da casa, de abrir a porta da garagem, [...] e ver ali, meio embrulhado num saco, o homem [o embaixador americano] e a cara larga do homem. Dentro da kombi as *peessoas* sorriam discretamente, orgulhosas. (GABEIRA, 1979, 108 – grifo nosso).

O narrador não se preocupa em mencionar os nomes do “amigo” e das “peessoas” ali envolvidas. No primeiro caso, o nome do embaixador americano Elbrick é referido. Mas, em ambos, os nomes dos sequestradores são omitidos. É a regra. Na maioria das cenas sobre o sequestro, os personagens são fantasmas turvados por referências coletivas: “peessoas”, “nós”, “amigos”, etc.

Nessa linha, é significativa a resenha que faz do manifesto que os sequestradores exigiram que fosse publicado (e de fato o foi) em TV, rádio e jornal. O manifesto é texto importante, seja do ponto de vista histórico, seja do ponto de vista da própria narrativa, uma vez que o narrador lhe dá amplo destaque e até o elogia. Contudo, o nome do redator do texto (que não é Gabeira) fica omissos.

[...] a experiência dos textos dos panfletos que se produziam diariamente no movimento operário foi aproveitada pelo *redator*. Algumas expressões como tapar o sol com a peneira”, “jogar a areia nos olhos dos explorados” *caíram muito bem*. Eram facilmente compreensíveis e foram retiradas do próprio universo vocabular de quem queríamos atingir. (GABEIRA, 1979, p. 114 – grifos nossos).

Veja-se, ainda, a condição do chefe do sequestro, Jonas. Seu nome real é Virgílio Gomes da Silva, membro da Ação Libertadora Nacional (ALN) designado pelo próprio Carlos Marighella para a ação. Ele aparece na narrativa apenas através desse nome, “Jonas”, sem explicitação de nome real que conferiria a ele o estatuto de personagem histórico.

Nomes sem rosto, corpo ou personalidade, e presença de muitos “fantasmas” sem nome são recorrentes. Destaquem-se mais alguns exemplos, dessa vez na parte final do livro.

*Grosso modo*, o livro pode ser dividido em duas partes. Uma que vai do golpe de 1964, passa pelo sequestro e vai até a prisão de Gabeira (os 14 curtos primeiros capítulos). Outra que fala de sua tortura e passagem pelas diversas unidades prisionais – espécie de *Memórias do cárcere* dentro do livro (os dois longos últimos capítulos). Gabeira está lá: na Polícia Estadual, no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), na prisão de Ilha Grande, na prisão da Ilha das Flores, dentre outros, todos no Rio de Janeiro; e em São Paulo, na Operação Bandeirantes (Oban) e em hospitais militares. Nessa segunda parte aparecem de novo figuras com mínima caracterização.

Assim, na prisão de Ilha Grande, Gabeira encontra Lúcio Flávio (1944-1975), bandido afamado do período da ditadura. No DOPS da cidade do Rio de Janeiro encontra Gaguinho, já enlouquecido, assassino da vedete Luz del Fuego. Gabeira encontra também muitos agentes ligados à repressão que têm nomes mencionados e são, por vezes, trazidos à condição de personagens, agindo e falando: um carcereiro (Marechal), um escrivão (Mazini), delegados (Fleury, Maurício, Otávio), militares torturadores (Albernaz, Tomás) etc. Há também nomes de guerra das travestis que o narrador encontra na prisão: Tentação, Marlene, Dora (GABEIRA, 1979, p. 178).

Por contraste, veja-se o seguinte. Gabeira passa por várias celas. Notável é que nomes de presos, quase sempre presos políticos, pouco são anotados. Vejam-se os seguintes trechos: “Fomos colocados numa cela abaixo do nível do corredor e tínhamos de nos acomodar ali, onze *peessoas* num espaço de cerca de oito metros quadrados (GABEIRA, 1979, p. 177 – grifo nosso). “O escrivão Mazini nos dizia, diariamente, que nada tinha contra *nós*: era apenas um cumpridor de ordens” (GABEIRA, 1979, p. 176 grifo nosso). Novamente um *peessoas* e um *nós*, conjuntos coletivos, sem individualização qualquer. Quem são esses 11 presos? Se um ou outro é referido, a maioria fica na sombra.

Note-se, de passagem, que o texto parece seguir o fluxo de uma rememoração frouxa, de uma memória que pouco se deixa forçar e é pouco afeita ao detalhe. Para confronto, compare-se com *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis (2014), no seu detalhismo quase obsessivo.

Não se trata, por óbvio, de acusar omissões. Muito já foi dito sobre isso (REIS

FILHO et al., 1997). Aqui não se trata de fazer coro a essas falas. Muito menos de dizer que Sirkis (ou outro qualquer) é mais preciso ou se comporta eticamente melhor do que Gabeira etc. A questão, com efeito, deve ser posta em outros termos.

Começemos pela hipótese de que aquilo que eventualmente falta ao texto poderia ser debitado ao inerentemente memorialístico que funda o gênero testemunho. A memória frequentemente prega peças, e o testemunho é, por definição, parcial. O narrador do testemunho forçosamente vê a realidade pela moldura estreita da própria e exclusiva percepção. Não há outro caminho – senão, não é testemunho.

Em qualquer caso, repita-se: é utopia querer dizer tudo. Há aqueles, como demonstrou Beatriz Sarlo, que caem na tentação utópica. Gabeira, não é um deles.

Outro ponto é que o passado, recorrentemente, se distorce para produzir coerência (SARLO, 2007, p. 49). Com isso se pode dizer, dentre outros, que há elementos que a memória não deixa vir à tona simplesmente por não se aderirem bem à coerência da narrativa que ali se conta. O sujeito da memória bloqueia esses elementos quando estão a ponto de se tornarem palavra. E não o faz voluntariamente.

Nessa linha, talvez fosse útil pensar na tensão entre o espontâneo e o coercitivo que presidem a assunção da memória nos sujeitos. Exemplo disso é o método de Claude Lanzmann, em seu filme *Shoah*, quando das entrevistas que faz com testemunhas dos campos de concentração. Ali o cineasta força seus entrevistados pressionando-lhes a “memória habitual”. Diz Beatriz Sarlo sobre isso: “O conhecimento que Lanzmann tem dos campos empurra a memória das vítimas ou dos testemunhos a ponto de fazê-los dizer mais do que diriam se entregues à própria espontaneidade” (SARLO, 2007, p. 57). E obtém sucesso.

Assim, é preciso dizer que sem alguma coerção pouco se avança nos labirintos da memória. Há determinações de toda ordem, sobretudo as sociais, que coagem a memória. Beatriz Sarlo fala mesmo em um “dever de memória” pensada como bem comum (SARLO, 2007, 47). O que permite dizer que a memória não parece se situar no âmbito exclusivo da liberdade – senão no do poder e da força.

Nas reflexões sobre a memória em Walter Benjamin também há uma dimensão de coerção. Ele diz: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência [a memória], tal como ela relampeja no momento do *perigo*” (BENJAMIN, 1994, p. 254 – grifo nosso). É o “perigo”, entrevistado num relampejar em pleno presente, que “coage” a memória, resgatando o passado sob a forma de imagem e memória.

A memória, assim, só na aparência é espontânea. Submetida à vida social, ela tem seus deveres e obrigações e, em função deles, é cobrada.

Tudo do que foi dito acima assujeita o texto de Gabeira. Sua narrativa e sua memória são tributárias das demandas de seu tempo.

Mas chega o momento em que se precisa separar memória e texto, sob pena de se confundir as determinações e coerções que subordinam uma e outro. Se, em Gabeira, texto lacunar e memória lacunar convergem coerentemente, não se pode dizer que a lacuna de um é causa da outra. Não são as lacunas da memória as causas das lacunas do texto. O trecho do livro, a seguir, encaminha uma reflexão sobre isso. Ele fala sobre o dia do sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick, de que Gabeira participou: “Não me lembro se o verde era mais intenso, se havia algum



cheiro especial no ar. Não me lembro de nada, exceto de que era um dia nublado, desses milhares de dias que entram na gaveta da memória e de lá não saem jamais. É uma vergonha [...]” (GABEIRA, 1979, p. 107).

O trecho fala de um dia especial, assinalando certa “vergonha” do rememorador pelos lapsos de memória. Mas isso pode ser estendido ao livro todo. Com efeito, essa memória que parece ensejar vergonha poderia bem passar como a causa do texto lacunar analisado até aqui.

Porém, nenhum texto testemunhal é pura memória. Ele é, antes, construto de linguagem que quer e precisa se representar como memória, uma vez que é testemunho. E, além disso, deve ser pensado como discurso – como qualquer outro texto.

Nesse sentido, Gabeira constrói seu texto operando com os elementos da memória, com os instrumentos do gênero testemunhal e com suas próprias escolhas estilísticas e éticas.

O produto é, pois, um texto que, com efeito, *não diz certas coisas* porque é testemunhal, gênero que o coage a dizer só o que ele, como autor, presenciou; além disso, é texto que não diz certas coisas porque a memória não alcança; mas é, também, texto que delibera “não dizer” algumas coisas.

Novamente: o produto disso é um texto que aos poucos faz Gabeira avultar como espécie de Adão redivivo naquele final de ditadura e início dos anos 1980. Despido daquilo que o gênero testemunhal, sua memória limitada e suas escolhas estilísticas e éticas resolveram omitir.

## DEPOIMENTO E TESTEMUNHO

O livro reivindica para si a condição de depoimento. A expressão “depoimento” está lá, no subtítulo impresso nas capas das primeiras edições pela editora Codecri. Em edições subsequentes, as das editoras Nova Fronteira, Alfabeta e Companhia das Letras, o subtítulo desaparece.

Mas fica a indicação. “Depoimento”, impresso na capa, é marca ambígua e implica vários sentidos. O principal se liga à noção de “declaração da testemunha” e, por decorrência, à noção de testemunho (WAIZBORT, 2006). Ao lado disso, por óbvio, o termo “depoimento” evoca o contexto geral da ditadura. O estado ditatorial e policial produziu em seus interrogatórios milhares de depoimentos, muitos deles prestados sob tortura. Gabeira é responsável por mais de uma dezena deles. O sentido de “depoimento” na capa do livro é ambíguo e se põe em conflito com aquele depoimento obtido sob a repressão da ditadura.

Mas indague-se em que medida, se autodenominando depoimento, OQIC poderia ser um testemunho? Até aqui, sublinhe-se, viemos tratando o texto como testemunho em vários momentos. Uma conceituação breve, mas aguda, de testemunho pode ajudar.

Para Ricoeur (2007), o testemunho se define em várias frentes. Ele é narrativa de cena vivida que, sem a presença do narrador, estaria limitada a mera informação.

Há então a presença necessária de alguém que “esteve lá” e, estando vivo no presente, conta o que ocorreu. Esse ocorrido deve, ao mesmo tempo, ser atestado como verdadeiro. A testemunha esteve lá e diz que aquilo que presenciou é verdadeiro. Ao mesmo tempo, há uma autodesignação de si como testemunha. Assim, ao se apresentar como testemunha, a pessoa o faz diante de alguém (juízes, jurados, público etc.), estabelecendo uma *situação dialogal* em que solicita que lhe deem crédito. “Ela não se limita a dizer: ‘Eu estava lá’, ela acrescenta: ‘acreditem em mim’” (RICOEUR, 2007, p. 173). Ao que decorre um pressuposto de dúvida, antes de qualquer concessão de crença. Em seguida, Ricoeur fala da dimensão de *promessa* inerente ao testemunho. “A testemunha confiável é aquela que pode manter seu testemunho no tempo” (RICOEUR, 2007, p. 174), a despeito de todo contradito. Conclusão importante, a partir do que diz Ricoeur: o testemunho é fundamental para manter a confiabilidade numa sociedade. O testemunho que se mantém ao longo do tempo contribui para o vínculo social – dentre outras instituições que se escoram na sua existência.

À medida que vamos lendo Ricoeur, vemos que o texto de Gabeira avança preenchendo aqueles requisitos. Sem nos excedermos em cotejos, é importante destacar o “eu estive lá” das situações que Gabeira descreve; sua capacidade de promessa, isto é, de se manter ao longo do tempo como asserção de verdade, submetendo-se (claro) às dúvidas, à crítica e ao ceticismo – dentre outros. Sobretudo, aqui, destaque-se a forte situação dialogal que preside o texto, a partir da pergunta impressa no seu título, “O que é isso, companheiro?”, à qual voltaremos mais adiante.

Um aspecto, contudo, obriga-nos a manter suspensa a questão: em que medida o livro é testemunho? A par dessa pergunta, vale a pena examinar dois outros conceitos de testemunho que, sem entrar em contradição com as definições de Ricoeur acima, podem encaminhar uma resposta.

Um deles vale-se da realidade dos campos de concentração nazistas. Sobreviventes dos campos prestaram testemunhos em seus textos publicados após sua libertação e a derrota do regime nazista. Para esse conceito de testemunho, há forte solidariedade entre a fala da testemunha sobrevivente e o silêncio dos mortos e dos sem fala, tornados desumanos pela lógica daqueles campos. Tal conceito se pergunta sobre a legitimidade do sobrevivente para falar por outrem, e sobre o conteúdo de verdade daquilo que essa testemunha fala, e refuta a pergunta afirmando que a verdade do testemunho não está no conteúdo do que é dito, mas no silêncio das vítimas. “O sobrevivente dá testemunho não sobre a câmara de gás ou sobre Auschwitz, [...] ele fala apenas sobre uma impossibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 163). Aqui, essa impossibilidade de falar é a do morto ou daquele que perdeu sua humanidade. Por estes, falaria o sobrevivente, via testemunho.

Proposto para pensar a situação quase singular dos campos de concentração nazistas, esse conceito pode ser instrumentalizado para pensar certos textos brasileiros, cujo âmbito inclui *OQIC*, quanto à sua condição de narrativa de testemunho justamente nesse ponto, isto é, na maior ou menor vinculação dos textos com uma impossibilidade de falar, com sua capacidade de dar voz ou de falar *com* certas vozes silenciadas; de se constituir como fala não necessariamente de um conteúdo, mas de uma impossibilidade de falar. O texto de *OQIC* se situaria aí? Seria Gabeira a testemunha que fala pelos que foram calados?

Outro conceito de testemunho, em cuja trama unem-se as noções de autobiografia e *Bildungsroman*, versa sobre um sentido “exemplar” contido no texto testemunhal. Tal texto, atravessado pela produção coletiva, ora feito a quatro mãos, ora indo muito além da individualidade da vida que ali se narra (JAMESON, 2002, p. 141 et seq.), seria um amálgama – onde a vida do narrador mergulharia, “despersonalizada”, na de sua comunidade de origem. Exemplar disso é o livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, autobiografia testemunhal de Rigoberta Menchú, narrada em primeira pessoa, mas escrita por Elizabeth Burgos, a antropóloga que faz a transcrição de gravação de entrevista feita com Menchú. O livro nasceria, assim, sendo produzido a quatro mãos. As de uma antropóloga letrada, Burgos, e as de uma indígena analfabeta nascida na Guatemala, Menchú, que pouco sabe de espanhol – a língua original do livro. Porém, no texto do livro, falam mais que Menchú e Burgos. Tratar-se-ia não de uma vida singular, mas de uma vida exemplar, uma vida que, narrada, seria a fala de um povo inteiro, no caso, todo o povo quiché (guatemalteco), do qual Menchú descende. Aliás, quem diz isso é a própria Menchú no livro.

Comparado aos dois casos acima, *OQIC* parece se esforçar para ser o contrário. Permanecendo testemunho nos termos em que propõe Ricoeur, passa longe das outras duas definições – que, afinal, se complementam.

De fato, não parece haver ali nem a capacidade nem a vontade de falar por outrem e *com* outrem; nada que revelasse a voz de vítimas ou de uma coletividade. Todo o esforço escritural parece ser o de configurar um enunciador todo ele indivíduo. Como sobrevivente que é, Gabeira está longe de enlaçar sua vida aos mortos, muito menos a seus grupos de origem, seja a família, sejam as organizações guerrilheiras. Como autobiografia, o texto omite justamente o passado familiar. Ao abordar o cotidiano da clandestinidade e da guerrilha, por sua vez, o texto, como se viu, deixa um conjunto de nomes nas sombras – justamente a dos companheiros, os quais, muitos deles, mortos pela ditadura.

O caso, por óbvio, não é desvincular *OQIC* da sua condição de testemunho. É possível e útil aqui que se mantenha a vinculação. Destaque novamente para aquela “situação dialogal”, referida por Ricoeur, precípua do testemunho e que é, ao mesmo tempo, inerente ao depoimento. Assim, insistir na dimensão do diálogo que atravessa o livro pode ser, como sugerido, promissor.

## **O PASQUIM**

A referida situação dialogal dá o que pensar. O trecho a seguir ajuda numa elucidação. “A narrativa de *O que é isso, companheiro?* lembra uma entrevista, com um roteiro cuidadosamente elaborado e respondido de maneira indireta. Curiosamente, é justamente a partir de um encontro com os membros do Pasquim que o livro surge, meses depois” (SILVA, 2006, p. 66).

Pode ser útil desdobrar essas hipóteses: vinculação com *O pasquim* e entrevista.

A fábula de origem de *OQIC* é relatada aqui e ali. Diz mais ou menos o seguinte. Ziraldo, cartunista e jornalista de *O pasquim*, periódico semanal carioca muito lido naquela época, teria combinado o livro com Gabeira num encontro casual

que têm em Paris, ambos passeando por lá. Ziraldo, vindo do Brasil; Gabeira, em férias, vindo da Suécia, onde estava exilado. O ano é 1978. No encontro, Ziraldo reconhece o rosto, mas não as roupas do novo Gabeira: “paletó de veludo marrom amarrado na cintura, tamanco e um cravo na lapela” (VENTURA, 1988, p. 73-74). “O novo personagem que vestia agora o ex-guerrilheiro provocou um choque em Ziraldo, que, por isso, resolveu entrevistá-lo para o *Pasquim* [...]. Foi também durante essa histórica entrevista que Ziraldo sugeriu a Gabeira que escrevesse um livro de memórias da época” (VENTURA, 1988, p. 74).

O livro é escrito entre 1978 e 1979 e publicado nesse ano pela Codecri, editora criada pelo jornal. O vínculo entre Gabeira e *O Pasquim* é aprofundado a partir daí. Além da entrevista e do livro, Gabeira publicará pela editora mais dois livros de memórias em sequência, *O crepúsculo do macho* (1980) e *Entradas e bandeiras* (1981).

O livro parece suplemento do jornal; algo publicado à parte, mas desdobramento amplificado do periódico. Com efeito, o texto parece uma longa entrevista, análoga àquelas que ficaram consagradas pelo periódico. É possível que, no todo ou em parte, seus capítulos sejam, como se sugere acima, respostas de uma entrevista da qual foram apagadas as perguntas, desdobramento de um roteiro prévio proposto pelo jornal. Disso, pode-se inferir que há um leitor mais ou menos desenhado dentro do livro: o leitor de *O Pasquim*.

O jornal foi um tabloide carioca que, no início dos anos 1970, chegou a circular com 250 mil exemplares; pela média, vendeu 100 mil, circulação superior à das revistas *Veja* e *Manchete* somadas (GASPARI, 2002, p. 233 et seq.). Foi publicado semanalmente, com mais de mil edições, entre os anos de 1969 e 1991 (MESQUITA, 2016, p. 3). Sem ser propriamente de esquerda, o jornal parece ter se filiado a uma dita “esquerda festiva” – posição política atribuída a um grupo amplo e heterogêneo de pessoas, a maioria sem partido ou grupo político, mas com postura oposicionista (BUZALAF, 2009, p. 24). Era, em todo caso, importante canal de oposição ao regime militar. Foi a “glorificação da ironia”; nele se “misturavam o deboche e o cosmopolitismo cético”, e “suas entrevistas projetaram pioneiros de um novo comportamento, como Leila Diniz” (GASPARI, 2002, p. 224), além do próprio Gabeira. Tais entrevistas eram o lugar da indiscrição, da “publicação”, oposta, por assim dizer, à privatização do regime. Instrumento com que se forçava a fronteira entre aquilo que os conservadores, o regime sobretudo, chamavam de privado e aquilo que o jornal gostaria que fosse público. Falava-se “abertamente sobre casamento, separação e sexo, com um discurso que divergia bastante do que os militares entendiam como ‘moral e bons costumes’” (BUZALAF, 2009, p. 76). E isso ocorria, sobretudo, nas entrevistas.

Síntese de renovações gráficas e jornalísticas, o jornal se pautou, assim, por uma lógica dupla: a da indiscrição, da desprivatização de aspectos daquilo que era considerado vida privada, e a do humor, na forma da ironia, da sátira e da paródia.

A crítica que se debruça sobre *OQIC* se pergunta com frequência sobre o “inesperado” sucesso de vendagem do livro (WAIZBORT, 2013, p. 42; PELLEGRINI, 1987, p. 47). É possível que o jornal tenha sido plataforma de lançamento do livro, e que os leitores de um, por força do vínculo comercial e jornalístico entre ambos, possam ter sido transferidos do jornal para o livro.

Quem é o leitor do livro naqueles seus primeiros anos? Circularam, no primeiro

ano e meio, 100 mil exemplares, em 20 edições (WAIZBORT, 2013, p. 42). É verossímil supor que seu público naquele momento fosse formado pelos “colegas de geração” do autor, pessoas nascidas entre 1935 e 1945, que não haviam necessariamente pegado em arma, mas que viveram, mais ou menos, a luta contra a ditadura. Inclui-se também parcela da geração anterior, nascida nas primeiras décadas do século XX, que talvez quisesse conhecer um tipo de política que “fugia do figurino vigente”. Mas, sobretudo, o livro pode ter sido lido intensamente pela geração que nasceu em 1960, que tinha mais ou menos 20 anos à época do lançamento, e que via em Gabeira alguém que ia muito além do ex-guerrilheiro: via-se nele a figura de mídia, com sua tanga, seu naturismo etc. (WAIZBORT, 2013, p. 44-45).

Esse leitor, por outro lado, parecia querer informações sobre o passado imediato da ditadura que agonizava. Mas queria fazê-lo de modo distanciado, crítico e irônico, com vistas a permitir que a memória fosse avivada “sem despertar os demônios do ressentimento e das cobranças” (REIS FILHO, p. 36). Nesses termos, as altas vendagens de *OQIC* dão a medida de que certos anseios dessa natureza, dispersos pelo país afora, encontraram a aglutinação de suas demandas no livro (REIS FILHO, p. 36-37).

Nessa linha, pode-se dizer que esse leitor era também oriundo da “classe média aparentemente apolítica”. “Um público mais ou menos independente, que não se identificava com nenhum tipo de organização institucionalizada, do qual sentia uma desconfiança radical [...] que repudiava a direita e desconfiava da esquerda” (PELLEGRINI, 1987, p. 49).

Mas esse leitor é, antes de tudo, o editor Jaguar, da Codecri e de *O Pasquim*; e é também aquele que propôs a entrevista de 1978 e que fez a orelha das primeiras edições – Ziraldo. Ou seja, a turma de *O Pasquim*. Fácil imaginar uma roda de bate-papo, com Gabeira no centro e os jornalistas de *O Pasquim* na órbita, com suas perguntas, sobre a guerrilha, sobre a tortura, sobre a prisão etc. E, nas perguntas e respostas, todas sobre temas sérios, a dose necessária de revelação e de humor que caracterizou o jornal e que comporia o livro.

Como isso se dá? O texto de *OQIC* se constrói equilibrando narração e reflexão (WAIZBORT, 2013, p. 62 et seq.). A narração se ocupa dos fatos vividos e presenciados pelo narrador; a reflexão os comenta, traduz, compara etc. E muito disso é feito produzindo humor – direta ou indiretamente. O leitor ri em boa parte do livro – por vezes, gargalha. Durante os episódios, às vezes cheios da adrenalina das passeatas, do cativoiro, da tortura e da prisão, de repente sobrevém a anedota, o comentário cômico, a imagem bem-humorada.

As metáforas escolhidas são exemplares da opção pelo humor para tratar dos fatos. Parece que a simples descrição da vida na clandestinidade, na prisão, nos porões da tortura etc. não basta ao leitor. Ao fato, que muitas vezes é novo para o leitor, se agrega um aspecto tradutório. E o que o narrador encontra para traduzir essa vida, por regra, são aspectos da vivência desse mesmo leitor – de classe média, comprador de livros, apto ao humor de *O Pasquim*, curioso, mas algo ignorante sobre a vida clandestina do regime militar. Seguem trechos com análise:

Luta interna, quando feita longe do movimento social, acaba sempre dando em cisão. E as cisões, vistas de fora, *parecem* muito com as brigas de casal: aquele constrangimento

em discutir a divisão dos bens, aquele não conseguir sentar-se na mesma mesa durante os primeiros meses de separação [...]. (GABEIRA, 1979, p. 29 – grifo nosso).

Sair do movimento de massas para um grupo armado *era como* sair da província para a metrópole, ascender de um time da terceira divisão para o campeonato nacional. (GABEIRA, 1979, p. 86 – grifos nossos).

São imagens corriqueiras, tiradas do cotidiano: casamento e futebol, brigas de casal, campeonato nacional etc. Para traduzir aspectos da vida séria da clandestinidade e da luta de guerrilhas, o narrador recorre a símiles (vejam-se os grifos: “parecem”, “era como”), que são, ao mesmo tempo, modos de explicar e de provocar o riso. São imagens em que pessoas comuns se espelhariam facilmente. E recursos que não são infrequentes (GABEIRA, 1979, p. 139, p. 135).

Essa justaposição do fato inédito e sério ao humor ganha momentos extremados. Retirado dentre muitos, o exemplo a seguir dá o tom. Na prisão, Gabeira está às voltas com fortes dores. Depois de baleado nas costas por um tiro que atingiu rins, fígado e estômago, ele escapa da morte, mas permanece por meses com sequelas. “Bolas de sangue, em formas de coágulo, desciam dos rins e faziam passagem pelo canal, provocando uma dor enorme. Conseguia expeli-las e creio que sentia algo parecido *com o parto*” (GABEIRA, 1979, p. 158 – grifos nossos). Gabeira anota: “Ao amanhecer do dia seguinte, comecei meu *espetáculo favorito: socorro, que vou morrer*. Gritava a toda corda, pondo os soldados nervosos e fazendo com que buscassem o carcereiro” (GABEIRA, 1979, p. 160 – grifos nossos).

O narrador ri da própria dor. *Espetáculo favorito* contrasta com a morte iminente, com as dores há pouco aludidas. *Socorro que vou morrer* é fórmula cômica também; justaposta a *espetáculo*, parece a fala de um personagem cômico. É exemplo dentre vários em que o fato é secundado por um comentário que o dilui ou atenua.

Fatos secundados por humor: “Como nos programas humorísticos, é preciso que alguém faça as vezes de escada, para o comediante principal brilhar. Em *O que é isso, companheiro?*, a realidade é a escada. Cabe à *ficção* arrancar gargalhadas. A fórmula deu certo no livro” (MARTINS, 1997, p. 122 – grifo nosso).

Substituindo-se a palavra “ficção” por “reflexão irônica”, o juízo parece apropriado. A realidade pouco tem de cômica – o cômico vem na sequência, numa metáfora, num comentário. Tradução do mundo clandestino: mas com humor. Sempre equilibrando a narração e a reflexão (WAIZBOURT, 2013).

Nesse humor característico das entrevistas de *O Pasquim*, pois, está a conexão necessária com o periódico, que acata o livro em sua órbita e que dá a ele o impulso para que alcance as cifras de vendagem e de público que surpreendeu muitos naquele momento e depois.

## ENTREVISTA E CONFISSÃO

A forte vinculação entre livro e jornal está esclarecida. A mistura entre fato, humor e desprivatização preside a fatura do livro tanto quanto o conteúdo editorial do jornal. Ao mesmo tempo, está clara também a importância da entrevista, com esse mesmo conteúdo, para a identidade pública do jornal. E isso permite pensar no livro como espécie de entrevista amplificada, nos moldes daquelas veiculadas pelo jornal.

Um elemento evidente que leva o livro para as fronteiras da entrevista é justamente o título – “*O que é isso, companheiro?*” –, marca ambígua que permite iniciar a leitura pressupondo não um monólogo mas, antes, um esforço de diálogo por parte do autor com certo companheiro. Dentre tantos interlocutores possíveis, dentre aqueles que poderiam assumir o papel desse “companheiro” (como visto acima), está um tipo especial de entrevistador que é o jornalista de *O Pasquim*.

Uma reflexão sobre a entrevista enquanto gênero pode esclarecer melhor a vinculação do livro com o jornal, reforçada agora pela faceta dialogal que o pertencimento ao gênero testemunho imprime ao livro. O produto disso aproximará, veremos, a entrevista do conceito de confissão.

Genericamente, a entrevista pode ser definida como um tipo de interação verbal por meio de perguntas e respostas. Vários campos do saber hoje se valem dela. Desde a medicina, passando pela sociologia, indo ao jornalismo, a entrevista pode ser usada para a mera coleta de dados e, ao mesmo tempo, pode até se prestar ao entretenimento – como é o caso daquelas amplamente feitas para jornais, TV e rádio. É, assim, onipresente em diversos setores.

Como gênero, e profundamente entranhada na vida social e histórica, a entrevista é fenômeno discursivo moderno e contemporâneo. Espécie de convenção linguística, ela é um molde amplamente consagrado, usado para as práticas da comunicação humana dos últimos séculos, fortemente ligada ao poder, no âmbito da assunção dos saberes jurídicos e médicos (dentre outros) e do advento da mídia.

Norman Fairclough propõe que a entrevista seja um gênero de discurso que, modernamente, é instrumentalizado dentro das práticas que atravessam as formas do binômio saber/poder. A entrevista, relacionada a vários outros dispositivos e tecnologias, como o aconselhamento, a confissão e o exame (dentre outros), medeia a relação entre sujeitos, nos vários campos do saber, e ritualiza, antes de tudo, práticas discursivas de poder. A entrevista aparenta estar “colonizando as ordens do discurso de várias instituições e organizações contemporâneas” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 79 et seq.).

Edgar Morin (1973) categoriza as quatro formas de entrevistas presentes na mídia. Para ele, há, pois, a *entrevista-rito*, recorrente no final dos êxitos e das vitórias (em que se pergunta ao entrevistado, por exemplo, “como foram os gols” etc.), com pouca informação e resultado; há a *entrevista anedótica*, em que se buscam informações superficiais em torno, muitas vezes, de mexericos; há a *entrevista diálogo*, em que, colaborando entre si, entrevistador e entrevistado buscam a verdade sobre determinado tema, como nas entrevistas com especialistas sobre o Oriente Médio etc.; e há a *neoconfissão*, que teria como característica um “mergulho interior” do entrevistado em si mesmo. Este expõe para o público a interioridade do entrevistado,

às vezes indo ao limite de um “*striptease* da alma”, mediado pelo entrevistador, quase sempre um jornalista. O conceito de neoconfissão de Morin evoca o conceito de confissão de Foucault.

Buscando no fundo da memória (nem sempre afiada), desprivatizando uma massa de fatos até ali mantidas no mundo privado da clandestinidade e dos porões da ditadura, fazendo autocrítica de suas práticas políticas autoritárias e violentas, afirmando a vida pública e a palavra, respectivamente, como espaço e instrumento fundante da política, dentre outros, Gabeira se expõe, em *OQIC*, como numa “neoconfissão”. Ao mesmo tempo, ao propor deliberadamente seu livro como uma conversa com um dado interlocutor, sinaliza que pretende, como numa “entrevista diálogo”, ascender a uma “verdade” construída a dois.

A noção de confissão pode ser de valia quando o caso é precisar o interlocutor com quem Gabeira dialoga.

A confissão não é um gênero, como a entrevista (vista acima). Ela atravessa uma série de gêneros e se associa a outros *dispositivos*, como ela, para conformar disciplinas, para a obtenção e para a legitimação do saber e da verdade instituídos. Ela relaciona-se, pois, ao poder, às formas modernas de controle do indivíduo e à construção das subjetividades – ao mesmo tempo, livres e “aprisionadas”.

Relacionando dispositivo e confissão, Giorgio Agamben diz que Foucault

[...] mostrou como, numa sociedade disciplinar, os *dispositivos* visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no processo do seu assujeitamento. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo. O exemplo da *confissão* é iluminador: a formação da subjetividade ocidental, ao mesmo tempo cindida e, no entanto, dona e segura de si, é inseparável da ação plurissecular do dispositivo penitencial, no qual um novo Eu se constitui por meio da negação e, ao mesmo tempo, assunção do velho. (AGAMBEN, 2009, p. 46-47 – grifos nossos).

Para Agamben, na esteira de Foucault, o dispositivo é uma máquina que, contraditoriamente, ao mesmo tempo que submete, produz liberdade. O exemplo que dá é o da confissão, que é posta como inseparável da penitência. É na dialética entre o aprisionar e o prender que se interpõe o dispositivo e, especialmente, a confissão – permitindo assim que o Eu se torne outro mediante rituais de discurso, muitas vezes mediados pela penitência (na oração, na penitenciária etc.).

O conceito de confissão é crucial aqui para pensar a transformação de Gabeira em um outro no processo de escrita e de publicação de seu livro.

Como numa confissão, o livro de Gabeira se estrutura como “um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado”. Ou seja, o narrador é o próprio personagem que, por sua vez, é o autor-escritor da história. Seu discurso surge implicando fortemente aquele que diz àquilo que está dizendo (FOUCAULT, 1988).

Também como a confissão, a narrativa do livro parece ser “um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos



virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar” (FOCAULT, 1988, p. 61).

Gabeira se submete a um círculo muito específico de destinatários, como se viu acima. Esses destinatários são virtuais, diga-se. Não estão presentes no sentido estrito do termo como, por exemplo, estariam interrogadores face a depoentes. Mas podem ser inferidos a partir do texto.

Essa “instância que requer a confissão” submete o discurso a uma lógica discursiva bem delimitada. Como se viu, trata-se da lógica do humor e da “desprivatização”, inerentes a *O Pasquim*. Esses aspectos, aliás, aparecem como fator de coerção sobre o discurso do narrador. Gabeira, à mercê desses “interrogadores”, entra no espírito deles e lhes dá o que pedem.

Como se viu, é essa a lógica que serve de baliza à narrativa, apesar do conteúdo sério dos assuntos tratados ali. Uma lógica, por assim dizer, de liberdade e de emancipação em face da lógica do regime militar. Mas não se pode deixar de reconhecer, contudo, a dimensão de poder disso, típica da lógica da confissão.

É necessária uma representação muito invertida do poder, para nos fazer acreditar que é de liberdade que nos falam todas essas vozes que há tanto tempo, em nossa civilização, ruminam a formidável injunção de devermos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos e o que foi esquecido, o que escondemos e o que se oculta, o que não pensamos e o que pensamos inadvertidamente. (FOUCAULT, 1988, p. 60).

Tranquilas, relaxadas, bem-humoradas, com cara de bate-papo, as entrevistas de *O Pasquim* parecem o reverso da coerção e do poder. O próprio jornal, opositor ferrenho da ditadura militar, parece ser o lugar da liberação. Contudo, sua fórmula de desprivatização implica numa moldura que assume a postura do tornar público o que é privado, que envolve, com coação, o entrevistado.

E disso decorre aspecto importante. Se é verdadeira essa lógica de desprivatização e de humor como espécie de obrigação, pode-se dizer que, com ela, Gabeira rompe qualquer pacto que poderia ter com as instâncias privatizantes do passado, sobretudo as organizações clandestinas de que participou. Seu discurso, como vimos, tem um cunho de revisão quanto às formas violentas de lutas da guerrilha, dentre outros – seu texto é discurso de “autocrítica”. Autocrítica a si mesmo e, ao mesmo tempo, crítica a todos aqueles que fizeram a guerrilha clandestina. Tal discurso é, nessa linha, revisão e ruptura do pacto clandestino firmado com os grupos dos quais o escritor fez parte. Se é ruptura com o propriamente clandestino, é, pois, discurso público, feito para ser veiculado numa instância que vai muito além daquele âmbito privado original.

Por sua vez, essa nova modalidade de autocrítica feita em público (vale dizer, essa confissão pública) implica também em novo interlocutor para que se efetive. E esse leitor, como se viu, é o leitor habitual de *O Pasquim*. Esquemáticamente falando, um leitor treinado em humor e desprivatização, avesso à clandestinidade e à privatização típica dos grupos de esquerda clandestina e da própria ditadura.

Esse novo interlocutor tem dupla função. Como instância de poder, recebe a

confissão de Gabeira, participando como parceiro direto dela. Mas, ao mesmo tempo, é instituído como instância julgadora. Ele não é só a “instância que requer a confissão”, mas também é a “instância que intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar” etc.

Se é verdade que a confissão é “um ritual que [...] produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação” (FOUCAULT, 1988, p. 61) – então é válido supor um Gabeira que saia da escrita e da publicação de seu livro, liberado, resgatado e purificado da vida “errada” de guerrilheiro, purificado dos pactos do passado; inocentado e salvo.

O produto tem feição de liberação e de novo recomeço. Um voo para longe do grupo e uma aterrissagem em si mesmo, no indivíduo. E, além disso, de declaração de princípios feita à vida pública como instância de poder.

Esse discurso de verdade autentica o indivíduo, para além daquela autenticidade tradicional dada pelo grupo. Se houve tempo em que o poder exigia que o grupo o autenticasse, agora é o próprio indivíduo o responsável por essa tarefa – claro, sempre em face de algum poder. Trata-se, aqui, de outro poder, não o da ditadura, não o dos grupos de esquerda – mas de uma pouco esboçada vida pública que ali, no início dos anos 1980, inclusive pelo texto de Gabeira, se constituía aos poucos.

\* \* \*

Escrevendo texto límpido e simples; livre da obrigação de certo detalhamento referencial da reportagem ou de texto historiográfico; quase sozinho (por exemplo, nas estreitas celas onde seus companheiros de esquerda, paradoxalmente, também estão); desembaraçando-se dos pactos privados do passado, sobretudo com os grupos clandestinos; individualizando-se por uma escrita autobiográfica, que, entretanto, não menciona a família, a infância e a juventude; longe de querer ocupar o lugar do sobrevivente que presta seu testemunho por outrem; escrevendo como se estivesse num bate-papo; pretendendo parodiar o típico depoimento da ditadura; mal disfarçando o caráter de entrevista que, de fato, seu texto é; autenticando-se e liberando-se pela confissão – Gabeira escreve para se constituir novo ator da nascente vida pública brasileira dos anos 1980, pós-Lei de Anistia. Algo como um *self-made-man*: em contraste com textos do período, o seu busca autoridade numa individualidade desnuda – seja em relação ao passado recente ou ao remoto, seja em relação à esquerda e ao regime militar; seja em relação a esse ou aquele companheiro morto ou pretensamente esquecido. Com seu texto, Gabeira afina a voz, buscando nova dicção adequada à nova persona pública que, no próprio texto, quer configurar para si.

## SOBRE OS AUTORES

**ROGÉRIO SILVA PEREIRA** é diretor da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (Facale/UFGD) e professor do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da UFGD.

E-mail: rogeriopereira@ufgd.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-0195-030X>

**MARIA ZILDA CURY** é professora associada de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

E-mail: mariazildacury@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2945-7592>

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. O que é um dispositivo. In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 25-54.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 261-306.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTO, F. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BUZALAF, M. N. *A censura no Pasquim (1969-1975): as vozes não silenciadas de uma geração*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual, 2009.

CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 51-69.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000, p. 199-215.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Tradução Izabel Magalhães. Brasília: Editora UnB, 2011.

FOUCAULT, M. *Scientia sexualis*. In: \_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Builhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 51-71.

GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *O que é isso companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 9. (Edição de bolso).

GASPARI, E. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUIMARÃES, R. B. J. *Rastros da literatura, trilhas da escrita: o leitor em Pedro Nava e Graciliano Ramos*.

- Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- JAMESON, F. De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio. In: ACHUGAR, H; BERVELEY, J. (Org.). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Abrapalavra, Universidad Rafael Landívar, 2002, p. 129-145.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização e tradução Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MARTINS, F. As duas mortes de Jonas. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 117-124.
- MESQUITA, L. Entrevistas de “O Pasquim” ganham encenações e viram série de TV. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jun. 2016, caderno C, p. 3.
- MORIN, E. A entrevista nas ciências sociais, no rádio e na televisão. In: MOLES, Abraham et al. *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 115-135.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias? Ficção e política nos anos 70*. Campinas: Instituto de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. (Dissertação de mestrado), 1987.
- REIS FILHO, D. A. et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RICOEUR, P. O testemunho. In: \_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 170-175.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d’Aguaiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SIRKIS, A. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. 1. ed. e-book. Rio de Janeiro: TIX, 2014.
- VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- WAIZBORT, L. A trilogia do retorno de Fernando Gabeira. *Escritos – Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, n. 7, 2013, p. 41-92.

# O intelectual brasileiro e o argumento do cangaço na década de 1930

[ *The Brazilian intellectual and the subject matter of cangaço in the 1930s* ]

Pedro Lotti Carvalho Dias<sup>1</sup>

**RESUMO** • O cangaço foi tema recorrente de jornais, livros, músicas, filmes e peças teatrais durante toda a primeira metade do século XX. Neste artigo, buscaremos comparar os discursos sobre o assunto veiculados pela imprensa brasileira contemporânea ao cangaço, propondo uma interpretação sobre como ele foi representado no decorrer das décadas em que ocupou o noticiário. A análise narra eventos da história da república brasileira, associando o interesse pelo assunto do cangaço com a crônica política do Brasil da

década de 1930. • **PALAVRAS-CHAVE** • Cangaço; Modernismo; Estado Novo. • **ABSTRACT** • *Cangaço* was a very common theme in books, newspapers, songs, theatrical part and movies throughout all the first half of XX century. This article has the point to compare intellectual views about this subject, making the purpose to explain how the *cangaço* was intellectually recreated by writers, engaging the discourses about it with the politic chronic of Brazil between the decades 20' and 60'. • **KEYWORDS** • Cangaço; Brazilian Modernism; Estado Novo.

Recebido em 4 de junho de 2018

Aprovado em 10 de maio de 2019

DIAS, Pedro Lotti Carvalho. O intelectual brasileiro e o argumento do cangaço na década de 1930. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 228-247, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p228-247>

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

O regime colonial português no Brasil foi longo. Em 1822, dada a sua independência política, o povo brasileiro poderia ser espreitado como população mista entre aquela parte que vivia dentro dos domínios rurais, vilas e cidades, e outra parte periférica aos domínios do Estado, que formava a parcela mal dimensionada da população. Habitando territórios vastos, encontrava-se a parcela sertaneja do povo brasileiro, que, quase sempre de cor parda, alentava a imaginação intelectual de ensaístas da primeira República brasileira a ver na mistura de longa data dos povos de três continentes do globo terrestre os aspectos mais marcantes do colonialismo da época moderna: o escravismo racista e o genocídio de populações indígenas.

Caio Prado Jr., em *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), descreveu essa população. Reconhecida dentro de uma variedade de toponímias – *cafuzos*, *mamelucos*, *mulatos*, *caboclos*, de acordo com suas características físicas –, essa população escapava parcialmente do alcance da cultura de repressão ao homem de cor preta e ao indígena quando dela se deduzia algum aspecto do homem branco, não sendo, portanto, coagida ao trabalho ao lado das turmas de escravos na lavoura e nos engenhos, mas sendo, por fim, quando sem serventia nos domínios rurais, “descartada” para uma vida volante por fazendas e tropas militares (PRADO JÚNIOR, 1965, p. 283).

Devido às dificuldades de inserção desses grupos na economia do domínio rural, quando não ocupavam postos em bandos armados ou como capatazes de turmas de escravos, vaqueiros, pescadores, caçadores e artesãos, seu destino era o garimpo ou se ajeitar nas vilas, lugares onde com sorte fariam negócio, encontrariam trabalho de “ofício mecânico”, ou atenderiam à convocatória para se filiar a tropas militares e expedições sertanistas (BAMBRILLA, 2017, passim). Por fim, quando sem opções nas fazendas e vilas e quando a promessa de ouro no interior do continente não os movia, optavam por se embrenharem nos planaltos, levando uma vida marginal em relação à sociedade da Colônia e, após o advento da monarquia brasileira, marginal ao Império.

Durante a monarquia, a população volante cresceu nas regiões do semiárido

brasileiro<sup>2</sup>. Com a expansão da cultura do algodão a partir da segunda metade do século XIX, províncias do Nordeste, como a Paraíba, por exemplo, passam a empregar população livre no sistema produtivo da lavoura (SÁ, 1994, p. 71). O desenvolvimento da economia aumentou a presença de instituições e autoridades no semiárido, contribuindo para romper o isolamento da população mal fixada à terra (SÁ, 1994, p. 72). Após a longa estiagem de 1877 a 1879, os empreendimentos agrícolas do semiárido são objeto de atenção das províncias para o seu resgate econômico, e a pretensão dos fazendeiros de coagir ao trabalho assalariado a população livre do semiárido desencadeou o convívio sedicioso entre população, proprietários e autoridades (SÁ, 1994, p. 79).

O ambiente favorável ao conflito tem como uma das consequências o surgimento de grupos de indivíduos perseguidos pelas forças policiais e pela justiça do Império. Indivíduos em tal situação eram facilmente recrutados por agrupamentos de assaltantes que, gozando de grosso poder de fogo em regiões vastas as quais conheciam bem e onde poderiam se ocultar com facilidade, encontravam meios para se protegerem contra as sentenças judiciais que os obrigava à vida retirada. Bem armados e mais bem alimentados que o grosso da população, ameaçavam qualquer forma de ordem que não se submetesse a eles, como bem descreveu Caio Prado Júnior (1965, p. 282):

É entre estes desclassificados que se recrutam os bandos turbulentos que infestam os sertões, e ao abrigo de uma autoridade pública distante ou fraca hostilizam e depredam as populações sedentárias e pacatas; pondo-se a serviço de poderosos e mandões locais, servem os seus caprichos e ambições nas lutas campanárias que eles entre si sustentam [...].

Nesse cenário de desordem pública, ficavam os assaltantes sertanejos livres para interpelar viajantes, cobrar propinas de fazendeiros e de comerciantes. Por fim, o poder de violência dos bandos acabava por competir com as instituições de repressão do Império e da República recém-proclamada, situação de beligerância que submeteu a política regional do semiárido. Com os cangaceiros, como eram chamados os bandos do semiárido da Paraíba, Rio Grande do Norte e Pernambuco,

---

2 O adjetivo “sertanejo” deriva do termo “sertão”, que denomina as áreas pouco povoadas e/ou pouco cultivadas que existem no interior do Brasil. “Sertão” vem de longa data sendo empregado com variado ecletismo. Embora o seu uso não seja temerário nos estudos brasileiros, sendo inclusive um termo que agrada pela síntese que oferece para os agentes referenciados, evitaremos nesta pesquisa o uso dos termos “sertão” e “sertanejo” para impedir misturar o vocabulário do pesquisador com o vocabulário dos documentos consultados da primeira metade do século XX. Em muitas situações em que normalmente se veria a palavra “sertão” ser empregada, neste artigo se verá o termo “semiárido” tomar o seu lugar, visto que o sertão do cangaço é exclusivamente a região do semiárido nordestino.

um fazendeiro poderia negociar a sua força, alcançando com eles o apoio necessário para enfrentar um oponente na política regional<sup>3</sup>.

Euclides da Cunha, engenheiro militar que ao lado de Teodoro Sampaio contribuíra para o conhecimento do semiárido brasileiro com trabalhos inéditos, em *Os sertões* (1902) descreveu o cangaceiro como sendo o habitante do território semiárido ao norte da Bahia. Para aquém dela, ele entendeu que jagunço era a designação dada. Cangaceiro e jagunço foram igualmente descritos como indivíduos que apenas ligeiramente se distinguiam pelo traje, mas que no resto eram igualmente armados e dados à resolução homicida dos dissídios (CUNHA, 1905, p. 223). O cangaço passou metonimicamente a designar os bandos armados de sertanejos que agrediam a população do semiárido nordestino. Ciente das muitas histórias de assassinatos entre famílias inimigas no Nordeste, Euclides de Cunha infere que o cangaço teria seu início com as batalhas mortais entre famílias inimigas.

Na primeira década do século XX, enquanto Euclides da Cunha interpretava o habitante do semiárido brasileiro, jornais brasileiros já reservavam atenção para a região, pesando sobre o cangaceiro e o jagunço o argumento da impunidade dos agressores<sup>4</sup>. Vê-se, em coluna publicada no dia 21 de novembro de 1901 no número 264 de *A Província: Órgão do Partido Liberal* (Pernambuco), por José Severino Paixão, um leitor desse jornal, a situação temerosa em que se encontrava:

#### AVULSO

Floresta, 20 – foi ontem atacado no Riacho Serra, município de Cabrobó, meu irmão Joaquim Rodrigues, negociante, pelos assassinos Antonio Vaqueiro, Cafinfins e mais trinta criminosos, a mandado de Francisco Quirino.

Houve depois forte tiroteio.

Os bandidos quebraram portas, assassinaram José Francisco, vaqueiro do coronel Trapiá, saindo baleada uma criança de seis anos de idade.

Dos atacantes um morreu e outro saiu ferido com uma bala.

Dias antes os mesmos assassinos desfecharam tiros no meu sobrinho Manoel e apoderaram-se do burro em que ele montava.

Os cangaceiros são fortemente protegidos no município de Floresta pelo coronel Cazé e José Cipriano.

Espero aqui providências e garantias à minha vida. – *José Joaquim Paixão*.

O cangaço associado com a impunidade perdurou nos jornais por toda primeira metade do século XX. Durante a década de 1930, a afronta impetuosa do cangaço virava no Rio de Janeiro matéria para todo tipo de alarde sobre as relações sediciosas

---

3 Este artigo pouco se apoia na ampla bibliografia sobre o cangaço. Para um estudo social e histórico sobre o cangaço fazemos menção à biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) por ela conter um vasto repertório de títulos sobre o assunto.

4 Esta pesquisa consultou jornais exclusivamente pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>). Para facilitar a redação e a leitura, adequamos parcialmente os textos das fontes para as normas em vigor da língua portuguesa. Todas as referências dos jornais consultados estão no corpo do texto.



entre autoridades e civis. Próximo ao final da década de 1920, o grande volume de notícias sobre o cangaço nos jornais era um alerta para a classe dirigente da República sobre a instabilidade em que o país era posto enquanto os governos da federação revelavam-se incapazes de articular um projeto de pacificação nacional<sup>5</sup>. As eleições presidenciais de 1930 trataram obrigatoriamente desse tema.

O número 789 do jornal paulista *Diário Nacional – A democracia em marcha*, de 24 de janeiro de 1930, lançou editorial apoiando a Aliança Liberal, coligação opositora do Partido Republicano Paulista (PRP), do governo com Washington Luís, promovendo a candidatura de João Pessoa para a vice-presidência. Nesse editorial, falou-se da campanha que o candidato idealizou para encerrar o banditismo no seu estado. O editorial de apoio à chapa Getúlio Vargas-João Pessoa manifestou a opinião de que a continuidade do banditismo estaria relacionada à falta de aliança entre os estados do norte para o combate aos bandos do cangaço. Como o tema causava sensação pelo argumento da impunidade, o aparecimento do “cangaço” no tópico da gestão do governo passou a ser meio de um grupo político acusar a sua oposição.

Estando o governo federal em campanha eleitoral para o candidato Júlio Prestes, o *Diário Nacional*, número 838, de 23 de março de 1930, publica a acusação do governador João Pessoa ao presidente Washington Luís de usar recursos do governo federal (liberação dos serviços de telégrafo e empréstimo do Banco do Brasil) como apoio à cidade de Princesa (PB), controlada pelo coronel José Pereira, que se insurgiu contra o governo do estado, armando a população da cidade para resistir às forças policiais que fossem enviadas.

Fato de ampla comoção popular, o assassinato do candidato João Pessoa em Recife na data de 27 de julho de 1930 pelo jornalista João Dantas endossava o lugar do Norte no noticiário da crise política do Brasil. Com a crise alcançando a campanha de Júlio Prestes, o coronel Pereira não faria mais resistência, e o tenente João Facó reocuparia o município de Princesa, fato que, mesmo que houvesse aumentado as chances de Júlio Prestes desvencilhar-se da crise paraibana, não o levaria à presidência da República, pois ele não chegou a tomar posse do cargo após sua vitória nas urnas, uma vez que fora impedido por parte das Forças Armadas. O novo governo seria conhecido como Junta Militar Provisória e colocaria Getúlio Vargas na presidência, que começava o governo com a base parlamentar da recém-formada Aliança Liberal que, entre outros, reunia o Partido Republicano Mineiro e o Partido Democrático Paulista.

Uma vez que o governo do PRP saía e entrava a Aliança Liberal, em agosto de 1930, a instabilidade do semiárido era transferida para os novos ocupantes do Palácio da Guanabara. Na terceira página do dia 21 de fevereiro de 1931, o jornal liberal pró-Vargas *A Esquerda* (número 956) cria manchete e dois subtítulos que manejam o “combate ao cangaço” para o âmbito da crise nacional: “Combater Lampião sem

---

5 Investigando o acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, o conteúdo da pesquisa foi selecionado a partir das palavras-chaves “cangaço”, “cangaceiros” e “Lampião”, “Coronel Pereira” e “João Pessoa”. Dessa forma, localizamos várias centenas de registros de conteúdo de periódicos jornalísticos dedicados a noticiar a violência social no semiárido da Região Nordeste.

combater o cangaço é combater um efeito sem procurar destruir a causa – Medidas urgentes e indispensáveis que o governo deve tomar – Um grande problema nacional”

A empresa de montar uma expedição federal soberba para combater o cangaço no semiárido nordestino teve o seu ensaio na consolidação do governo com as articulações do militar tenentista Juarez Távora para a intervenção federal nos estados do Nordeste. Em artigo do número 1.118 de A Esquerda, de 31 de agosto de 1931, é dada a importância do assunto para os primeiros despachos do governo da Junta Militar Provisória:

Logo nos primeiros dias do atual governo falou-se que uma grande expedição militar seria enviada contra Virgulino Ferreira. Apareceram bonitas notícias nos jornais; o capitão Chevalier designado para comandar a caçada ao torvo “condottiere” conferenciou seguidamente com as autoridades: apareceram patriotas furibundos dispostos a se alistarem nas hostes salvadoras e o resultado foi dissolver-se a expedição que fora organizada com tanto carinho.

A matéria, que conta com uma nota irônica, se referia à expedição militar que vinha sendo preparada no Rio de Janeiro para combater o cangaço do bando de Lampião, missão que passava a impressão de espalhafatosa nos jornais. O tenente Carlos Chevalier<sup>6</sup> representaria com a expedição o compromisso de que não media esforço do governo para lidar com a questão, alardeando o uso de aviões, metralhadoras e sistemas de rádio. Após meses de preparativos da expedição, o tenente Carlos Chevalier, através de *O Jornal*, do grupo Diários Associados, vai a público em 17 de junho de 1931 dizer que a missão estava suspensa uma vez que não recebera os recursos do Estado que requisitara para empreendê-la. O debate político em torno da questão enquadrou-se na discussão nacional sobre a responsabilidade dos governos, federal ou estadual, de realizar o policiamento dos estados.

O jornal *Correio de S. Paulo* (número 128), em 11 novembro de 1932, entrevistando o capitão da polícia da Bahia, João Facó, convocado pelo governador interventor do estado tenente Juracy Magalhães, conta que a estratégia da polícia para combater o cangaço vinha sendo “draconiana” e que suas medidas deveriam em breve abater Lampião. A estratégia que relatou João Facó convencido de ser a melhor aplicável ao problema era remover pelo uso da força as populações de sitiadas das regiões ermas para evitar que servissem de “coiteiros”, isto é, anfitriões e espiões dos cangaceiros, “compensando-os” com a oferta de trabalho na construção de estradas. A redação acrítica sobre a fala do capitão mostra que o jornal foi complacente com sua estratégia, visto ser evidente que a medida policial era de excessiva invasão aos habitantes do norte da Bahia. Contudo, deve-se crer que a responsabilidade assumida pela polícia do estado tal como fez João Facó foi a solução encontrada pelo governo federal para lidar com o banditismo do semiárido, visto que dessa forma o escudava

---

6 O capitão Carlos de Saldanha da Gama Chevalier havia apoiado o golpe de outubro de 1930. Fora preso em 1925 acusado de tentativa de levante contra o presidente Arthur Bernardes. Anistiado por Washington Luís, regressa do presídio de Trindade ao Rio de Janeiro, onde será reincorporado às Forças Armadas, sendo promovido em junho de 1930 a capitão-aviador.

de ultrapassar o governo do estado sobre a questão e garantia a política sobre o assunto através de governadores interventores.

A publicidade que gerava ao governo o enfrentamento da questão era arriscada. A experiência popular com a violência das forças de polícia no semiárido foi um custo que o governo de Getúlio Vargas decidiu não assumir diretamente, como pode ser interpretado pelo “vai e vem” da expedição do tenente Carlos Chevalier. Uma vez estabelecido o policiamento do semiárido como responsabilidade dos estados a exemplo da estratégia do capitão da polícia da Bahia João Facó, passava a predominar no discurso oficial do governo federal de Getúlio Vargas o argumento de que a violência do interior do Brasil era decorrência da seca e da fome, isto é, um “problema social” ante um “problema policial”.

Em 1930, o Partido Comunista do Brasil (PCB) lançou candidato próprio e, após o golpe contra Júlio Prestes, não se aliou ao governo da Aliança Liberal. Membros do PCB opinaram sobre o cangaço como qualquer outro partido, valendo-se do tópico nacional-regional para apresentar as suas diretrizes. Embora setores socialistas dos intelectuais brasileiros fossem democratas, o PCB defendia a revolução nacional pela tomada dos meios de produção e inauguração do regime comunista no Brasil. Por esse princípio bolchevique, a expressão mais próxima do povo em armas que houvesse no Brasil gravitaria para a atenção do birô sul-americano da Internacional Comunista. A esse respeito, Luiz Bernardo Pericás (2014) apresenta, em seu estudo sobre o cangaço, análise de documentos de órgãos da Internacional Comunista em que fica evidente que se debatia o cangaço como fato positivo que requiritava ser canalizado para a campanha revolucionária comunista. Sendo o comunismo uma relativa novidade no Brasil rural, o PCB defrontaria com a necessidade de sensibilizar a população para a sua missão revolucionária. Movidos por esse intuito, jornais comunistas revisitam a memória da passagem da Coluna Prestes, braço liderado pelo tenente Luís Carlos Prestes da insurreição tenentista contra o então presidente Artur Bernardes. Inspirados por Prestes, filiado ao PCB na década de 1930, os comunistas envolvem o discurso do partido com a trajetória de luta volante da Coluna, que havia circulado pelo semiárido do Nordeste e estado em circunstância de vigília à ameaça dos bandos do cangaço.

A despeito dos debates que aconteceram em meados da década de 1930 pelos comitês dos PCs sul-americanos, os comunistas brasileiros tinham todos os motivos para antagonizarem com o cangaço, que apenas fornecia prova cabal de barbárie e nunca demonstrou qualquer manifestação de interesse pelos comunistas. Contudo, a direção executiva tendia a ver o cangaço como oportunidade para a revolução. Visto de fora e pela distância do tempo, fica evidente que, a despeito das diferenças entre comunistas e cangaceiros, havia entre eles uma condição partilhada: para ambos, estabelecer a confiança com a população com a qual faziam contato era operação difícil.

Levando em conta a campanha de criminalização do comunismo que o governo de Getúlio Vargas pauta a partir de 1932, conquistar o apoio popular e tornar os camponeses brasileiros dispostos a aceitar o ideal de luta armada em nome de algo tão distante de suas realidades, como era a ditadura do proletariado, era tarefa bastante difícil para os internacionalistas brasileiros. Vemos a iniciativa dos

comunistas de associar a luta internacionalista com a expressão brasileira “povo em armas” em 9 de dezembro de 1935, quando o *Correio de S. Paulo*, número 1.073, publicou artigo sob a manchete “O Partido Comunista fomenta o banditismo nos sertões!”. Com evidente intenção maliciosa, o jornal paulista apresentou trechos de artigo de Luís Carlos Prestes escrito havia algum tempo ao jornal pernambucano antifascista *Homem Livre*, em que o capitão procura associar a violência dos cangaceiros à luta anti-imperialista. Reproduzindo o discurso direto de Luís Carlos Prestes, o *Correio de S. Paulo*, que havia embarcado na campanha anticomunista e que no ano de 1935 não tinha qualquer pudor em propor qualquer tipo de iniciativa de aniquilação dos comunistas do Brasil, apresentou toda a sua oposição ao PCB:

Eis o que Prestes pensa dos cangaceiros:

“Os cangaceiros são grupos mais ou menos numerosos de camponeses que, perseguidos pelos senhores feudais ou pelas autoridades governamentais, não podem subsistir senão em luta. Entre outros, o mais conhecido é Lampião, que combate vitoriosamente há mais de dez anos contra todas as forças enviadas contra ele. A crise atual, agravada no Nordeste brasileiro por longos anos de seca, aumentou o número de ‘cangaceiros’ e hoje, ao lado de Lampião, formigam pequenos chefes de bandos que vivem do dinheiro e das mercadorias arrancadas aos ricos comerciantes. As massas nutrem a maior simpatia pelos ‘cangaceiros’ que dividem com ela grande parte dos víveres e mercadorias tomadas”.

E Prestes acrescenta: “Naturalmente, os grandes senhores de terras e os jornais burgueses caluniam os ‘cangaceiros’, apresentando-os como bandos de malfeitores e assassinos, no intuito de amedrontar a pequena burguesia e impedir que o proletariado das cidades entre em ligação com os sertanejos rebeldes, a fim de orientá-los e organizá-los”.

E termina: “No entanto, para fazer face ao furor sanguinário dos grandes senhores de terra contra as massas de camponeses que combatem no interior do país, o P.C.B. e o Socorro Vermelho Internacional têm de executar tarefa urgente: apelar para as vastas massas trabalhadoras do mundo inteiro e realizar grandes movimentos de protestos contra o terror branco no Brasil e pelo desarmamento dos bandos policiais que devastam os sertões brasileiros”.

O *Correio de S. Paulo* esperava que o seu leitor entendesse como irrealistas os argumentos de Luís Carlos Prestes, pois este toma a classe dos latifundiários do Brasil como senhores de feudos medievais, e compara as forças policiais dos estados do Norte com a guarda imperial do czar Nicolau II deposto pela Revolução Russa. A conclusão do artigo permite a nós observar a estranha “anistia moral” concedida por Luís Carlos Prestes aos cangaceiros, que apaga os crimes homicidas deles pelo argumento da sua legitimidade no “problema social”, que determina o cangaço pela evidência da miséria desencadeada pelas estiagens, e que os autoriza por enquadrá-los enquanto expressão de insurreição popular.

Devido à duração do problema do cangaço, partidos de oposição e de governo se posicionam sobre o assunto no decorrer da década de 1930, tornando o seu debate uma reflexão indireta sobre a responsabilidade de governo entre estados e União. O

PCB, fora da disputa do Congresso por ser perseguido pela justiça, entraria no debate sobre o cangaço, reivindicando que a ele fosse creditado o valor positivo de “levante popular”. Colateral ao problema aberto, a opinião pública de intelectuais brasileiros esteve voltada para a narrativa do cangaço como vazão para a crítica ao governo e para interpretações com sentidos obscuros a respeito de ânimo contido na população rural brasileira.

## **O CANGAÇO ADMIRADO POR INTELLECTUAIS DA DÉCADA DE 1930**

O cangaço, movimento que não sublevava quartéis, mas agia simplesmente pela violência e assalto, fornecia aos intelectuais a dimensão do potencial violento do povo. Autor cearense vivamente interessado pela temática do cangaço, Gustavo Barroso, sob o pseudônimo de João do Norte, antes de aliar-se ao fascismo integralista, escreveu sobre outros cangaceiros que fizeram fama em fase anterior à de Lampião: Antônio Silvino, Jesuíno Brilhante, José Antonio do Telhado. Em 24 de fevereiro de 1922, a revista *Ilustração Brasileira*, número 18, publicou uma crônica sua, chamada “Padre Pedro”. Nessa crônica, ele narrou a proximidade que houve entre o cangaço e o clero do semiárido nordestino.

O fenômeno dos padres que assimilaram a conduta dos coronéis já era assunto público antes da República. As populações do semiárido do Norte eram, em boa medida, gravitadas para a administração paroquial, fazendo dos padres figuras de autoridade de justiça sobre a população. Tomando o partido dos “padres armados”, João do Norte encontra um meio nessa crônica de acusar as oligarquias do século XIX de administrarem de forma interessada a justiça local, com a consequência de fazer dos pobres incrédulos sobre ela. Portanto, a posição de João do Norte é de apoiar a autoridade dos padres, uma vez que é a única que ele reconhece a exercer governo no semiárido. Contudo, o caso antigo do “padre Pedro” expressa também a autarquia sob sua liderança, agindo ele conluiado com os cangaceiros. Segundo João do Norte, durante o reinado de Dom João VI, o padre Pedro tinha uma fazenda em Pernambuco, e em sua casa acolhia todos os que se diziam perseguidos e pediam refúgio a ele. Apenas não acoitava aqueles acusados de roubo, o que purgava para sua proteção os “bons cangaceiros”. Por esse critério, os cangaceiros da época do padre Pedro não deveriam entrar no rol dos ladrões porque o que valia era o crime de assassinato que a eles era imputado. João do Norte aproveita o assunto dos “padres armados” amigos dos cangaceiros para criticar os coronéis do semiárido, responsabilizando-os pela situação pobre e caótica na qual viviam os povos. João do Norte narra a defesa do padre aos cangaceiros e a resistência punitiva que infligia a todos que ameaçavam os acoitados em sua fazenda:

Continuou a sua vida bárbara, mandando atrelar à sua bolandeira e ao seu engenho de cana, como muares, os oficiais de justiça que o vinham citar e os comandantes dos destacamentos que o vinham sitiar e que desbaratava.

E há mais de um século, infelizmente, energias dessa ordem, caracteres assim fortes, energias e caracteres que produziram os heróis das bandeiras e da guerra holandesa, do Equador e dos Quebra-quilos, se perdem no nosso sertão por culpa dos nossos governos, que os não têm sabido aproveitar, encaminhando-os para o bem, salvando-os do mal!

O relato do padre cangaceiro fornecia longevidade para a violência do Nordeste, que Gustavo Barroso passou a admirar uma vez que viu nela a expressão de força popular à espera de um governo que dela se valesse positivamente. A violência do banditismo passa ao largo de ser condenada pelo escritor, que, ao contrário, se vale da memória dos padres armados para criticar a fraqueza da elite no Brasil, incapaz de agir com disciplina e de entregar ao povo um tribunal que este respeitasse pelo cumprimento da justiça. Aparecem em seu discurso, portanto, vários elementos do pensamento integralista ao qual Gustavo Barroso aderirá na década de 1930.

Assim como Gustavo Barroso, o folclorista Luís da Câmara Cascudo era estudioso da cultura popular do Nordeste e escreveu sobre o cangaço. Para o *Diário Nacional* (número 897, de 3 de junho de 1930), publicou coluna em que, tal como Gustavo Barroso, abordou o cangaço como consequência da falta de prestígio dos juizes no semiárido. Nesse artigo, alude a um argumento que difere dos dois principais argumentos que vinham sendo empregados com a função de estabelecer uma relação causativa entre o indivíduo e o cangaço. O primeiro, de que seriam “criminosos natos”, tipo social teorizado no âmbito da criminalística, é refutado por ele; o segundo, de que seriam criaturas de seu meio, pelas consequências sociais da estiagem do semiárido, é também escamoteado do rol dos motivos. O que Câmara Cascudo propõe no debate sobre a origem do cangaço deriva de seus estudos de cultura popular. Para ele, o cangaço é fruto do alto grau de ceticismo do sertanejo sobre a justiça oficial:

Mas qual seria o fator psicológico na formação do cangaceiro? Para mim é a falta de justiça, que no Brasil é corolário político.

A vindita pessoal assume as formas sedutoras dum direito inalienável e sagrado. Impossível fazer crer a um sertanejo que o tipo com que ele abateu o assassino de seu pai deve levá-lo à cadeia e ao júri subsequente. Julga inicialmente um desrespeito a um movimento instintivamente lógico e que a lei só deveria amparar e defender. Daí em diante surgirá o cangaceiro vítima de sua mentalidade. Ele descende em linha reta das “vendetas” e da pena do Talião.

Este é o aspecto raro. O comum é o sertanejo matar o assassino que ficou impune e bazofiator. Neste particular a ideia de prisão é para ele insuportável e inadmissível. Surge, fatalmente, o cangaceiro.

Intelectual de espectro ideológico de esquerda e abordagem da cultura popular alheia aos estudos do folclore, Graciliano Ramos explica o cangaço pelas crises sociais causadas pela estiagem. Em crônica sua, traçando um panorama do indivíduo ao fenômeno social que explicasse o cangaço, afirmou que a sociedade pastoril à qual o cangaceiro pertence está de tal modo habituada com a resolução violenta de dissídios e à punição aviltante para aqueles que furtam animais (gado e cavalos) que o homicídio é um crime banalizado:

Como a riqueza é principalmente constituída por animais, o maior crime que lá se conhece é o furto de gado. A vida humana, exposta à seca, à fome, à cobra e à tropa volante, tem valor reduzido – e por isso o júri absolve regularmente o assassino. O ladrão de cavalos é que não acha perdão. Em regra não o submetem a julgamento: matam-no. Vi há muitos anos um sertanejo que, em companhia de dois filhos bem armados, tinha viajado umas quarenta léguas a pé, rastejando um desses criminosos. (RAMOS, 1962, p. 126-127).

Graciliano Ramos vira Lampião entrar em Palmeira dos Índios (Alagoas) em 1926, onde, conforme narra, ficara uma semana. Estava ciente das violências de seu bando, capaz de cometer crimes hediondos. Durante as décadas de 1930 e 1940, a explicação psicológica para o cangaço virou recorrente entre intelectuais pela condição dramática em que o indivíduo que o antecipa quase sempre é um foragido da polícia por cometer crime violento em “defesa da honra”. Graciliano Ramos, caso viesse a reconhecer o cangaceiro tal como um vaqueiro ofendido que busca reunir os cacos de sua dignidade, provavelmente não se faria cúmplice dos crimes cometidos por esses bandos. As explicações para o ingresso do indivíduo no cangaço conforme propuseram Gustavo Barroso e Câmara Cascudo não parecem surtir efeito de convencimento no autor, que atribui a responsabilidade primeira do cangaço para o veterano argumento do problema social advindo da estiagem, das condições de insegurança alimentar e moradia no semiárido. Mas seu argumento não se sustenta somente pela crítica às ações do governo para a região, ele atualiza o argumento do problema social para a crítica a sociedade de classes, acusando o sistema fundiário brasileiro (RAMOS, 1962, p. 126 et seq.).

Na década de 1940, “nordeste” como expressão geográfica e cultural já é recorrente, sendo debatido como aparte regional do Brasil. Os jornais, ensaios, romances e estudos históricos durante a década de 1930 descreviam o povo do semiárido eivando-o com juízos que funcionavam para selar um estereótipo do tipo habitante-hábitat: sertanejo-sertão. Qualquer que fosse a explicação da origem do cangaço promovida na década de 1930, o indivíduo, uma vez que se juntasse aos cangaceiros, passava a ser interpretado como sujeito que, por meio de confrontos e luta armada, escapava da penúria decorrida da estiagem, do trabalho abusivo nas fazendas e dos conflitos domésticos. Quem via de fora o noticiário policial do Nordeste pela lente narrativa da transformação do sertanejo indignado em “matador” acreditava que se tratava do homem do povo empregando sua energia para trazer instabilidade para o mundo que habita. Embora não condicionasse sua interpretação sobre o cangaço ao argumento psicológico, em 1931 Graciliano Ramos publicou artigo para o *Semanário Ilustrado* (número 3, Alagoas) em que buscou tocar os leitores para o valor positivo que transborda do povo coagido que opta pela violência, reforçando o argumento de igualdade civil que obrigava os leitores a reconhecerem que eles e os cangaceiros pertenciam à mesma sociedade e que, se Lampião e seus sertanejos podiam se rebelar com destemor e impiedade, todos deveriam considerar essa opção:

Como somos diferentes dele [do cangaceiro Lampião]! Perdemos a coragem e perdemos a confiança que tínhamos em nós. Trememos diante dos professores, diante dos chefes e diante dos jornais; e se professores, chefes e jornais adoecem do fígado, não dormimos. Marcamos passo e depois ficamos em posição de sentido. Sabemos regularmente: temos o francês para os romances, umas palavras inglesas para o cinema, outras coisas emprestadas.

Apesar de tudo, muitas vezes sentimos vergonha da nossa decadência. Efetivamente valem pouco.

O que nos consola é a ideia de que no interior existem bandidos como Lampião. Quando descobrirmos o Brasil, eles serão aproveitados.

E já agora nos trazem, em momentos de otimismo, a esperança de que não nos conservaremos sempre inúteis.

Afinal somos da mesma raça. Ou das mesmas raças.

É possível, pois, que haja em nós, escondidos, alguns vestígios da energia de Lampião. Talvez a energia esteja apenas adormecida, abafada pela verminose e pelos adjetivos idiotas que nos ensinaram na escola. (RAMOS, 1962, p. 135)

O cangaço, com sua energia agressiva “brotada” do povo, era matéria para os intelectuais – fossem eles progressistas como Graciliano Ramos ou reacionários como Gustavo Barroso – censurarem a classe dirigente, que falhava em transformar a sociedade ou manter a ordem. Entre os intelectuais do espectro da esquerda, veio a ser comum a “homenagem” ao cangaço, isto é, a crítica pela ironia aos intelectuais. É esse o caso do fragmento supracitado. O sentido irônico que emergia da opinião de Graciliano Ramos é que no Brasil o grupo dos profissionais intelectuais expressaria o abatimento e a debilidade que o afinavam com a população do semiárido, pois os intelectuais, apesar de muito diferentes dos vaqueiros do Nordeste, quando postos lado a lado, evidenciariam a singularidade da sociedade brasileira.

Tamanha demonstração de força e de impiedade que se creditava aos cangaceiros contra a população habituada com a penúria causada pela seca e pelos assédios dos coronéis interessou ao cronista Rubem Braga, que logo se pôs ao lado de Graciliano Ramos, partilhando a opinião de que o que separava os intelectuais dos cangaceiros era, antes de tudo, não terem eles a confiança e a coragem para agir com a desmesura dos bandidos. Na crônica “Cangaço” publicada pelo *Diário de Pernambuco* de 2 de fevereiro de 1935 (número 28), Rubem Braga manifesta posição crítica ao sensacionalismo dos escritores que exploravam a expectativa do público sobre o cangaço:

Lampião, que exprime o cangaço, é um herói popular do Nordeste. Não creio que o povo o ame só porque ele é mau e bravo. O povo não ama à toa. O que ele faz corresponde a algum instinto do povo. [...] Os métodos de Lampião são pouco elegantes e nada católicos. Que fazer? Ele não tem tempo de ler artigos do Sr. Tristão de Ataíde, nem as poesias do Sr. Murilo Mendes. É estúpido, ignorante. Mas se o povo o admira é que ele se move na direção de um instinto popular. Dentro de sua miséria moral, de sua inconsciência, de sua crueldade, ele é um herói – o único herói de verdade, sempre firme. A literatura popular, que o endeusa, é cretiníssima. Mas é uma literatura que nasce de uma raiz pura, que tem a sua legítima razão social e que só por isso emociona e vale. (BRAGA, 1964).



Partindo de argumento próximo ao de Graciliano Ramos, Rubem Braga viu no atentado à propriedade pelo cangaceiro a razão do “amor do povo ao cangaço”. As propriedades dos fazendeiros do semiárido podiam ser odiosas para a população, que competia com vizinhos poderosos pelo acesso aos recursos hídricos das represas e rios. A relação com as propriedades também era complicada para os vaqueiros, que eram facilmente iludidos pelos proprietários, sujeitos que se valiam de algum rudimento de escolaridade para conduzirem os vaqueiros a aceitarem um acordo desvantajoso pelo seu trabalho.

Independente do fato de serem os cangaceiros, em termo vulgar, bandidos sem nenhum programa de poder, vistos “de longe”, do Rio de Janeiro e São Paulo, eles atingiam na década de 1930 a ribalta de escritores em narrativas ficcionais, reinaurando o sertanejo atávico de Euclides da Cunha disposto a medir poder com o governo dos coronéis remanescentes da Primeira República. Já para o povo da cidade do Rio de Janeiro, massa semiurbana a que Rubem Braga pertenceu, cujas “emoções” ele aprendera a descrever, o cangaço causava alguma sensação de liberdade:

Vi um velho engraxate mulato, que se babava de gozo lendo façanhas de Antônio Silvino. Eu percebi aquele gozo obscuro e senti que ele tinha alguma razão. Todos os homens pobres do Brasil são lampiõezinhos recalçados; todos os que vivem mal, comem mal, amam mal. (BRAGA, 1964, p. 64).

O livro póstumo de Mário de Andrade *O turista aprendiz* tem relação direta com suas anotações da viagem pelo Brasil entre 1928 e 1929. No índice desse livro “Automóvel, 19 de janeiro”, de 1929, Mário de Andrade relata um dia de sua viagem pelo Rio Grande do Norte, à margem do rio Açu, e sua entrada numa zona mais seca do Estado. Nessa segunda fase do dia de viagem, avista família de retirante em situação de expressiva miséria se escondendo numa sombra de pereira. Compadece do sofrimento deles. Mais adiante, Mário de Andrade avista na cidade de Gavião uma casa em que o responsável se desentendeu com Lampião, que havia pouco tempo tinha passado por lá:

Estamos quase tocando com a mão a serra do Martins, mas os corpos continuam secos e o calor pavoroso. E estamos perdidos, o caminho errou. No solão das 15 horas, através do juremal ressecado, pinoteando no trilho dos carros de boi...

Afinal topamos com Gavião, lugar de gente brigona, a cangaceirada, o caminho vai todo espinhando de cruces.

Aproveitamos a sombra duma casa pra mudar o pneu e beber água. Crio coragem, fecho os olhos, bebo. A casa é dum homem que andou se atrapalhando com Lampião quando este passou por aqui, via Mossoró. Foram duma burrice estratégica tão gentil que Lampião de enjoo só matou “três anjos”, como costuma falar. Topamos com as três cruces juntas, logo partidos. (ANDRADE, 2015, p. 329-330).

E comenta como foi a recepção em povoado aterrorizado pelo cangaço:

Todo o povoado acordou com as buzinas. Recepção positivamente hostil. O pessoal por aqui vive obcecado pela presença do cangaço, imaginaram que éramos cangaceiros, quatro homens esquisitos. Foi um custo desdesconfiarem. Boiamos carne de sertão com farinha, coalhada com rapadura e caímos nas redes. Maravilha de noite fresquinha!... (BRAGA, 2015, p. 330).

O rastro “vivo” da devassa de Lampião pelo Rio Grande do Norte fizera os habitantes do semiárido desconfiados da expedição turística de Mário de Andrade. Misturadas ao rastro de destruição causado pelos cangaceiros na paisagem, estavam as obras públicas abandonadas na cidade de Seridó, motivo de impressão de desperdício em Mário de Andrade. No seu relato da viagem pelo interior do Rio Grande do Norte, ele tece, pelo fluxo de sua indignação, um comentário pragmático sobre a paisagem que o vinha comovendo. Impressionado com o estado de penúria e abandono que vira no semiárido, rejeita a interpretação do cangaço enquanto paródia da superação dialética dos problemas nacionais, não chegando, contudo, a deslegitimar o recurso da solução violenta para o Brasil:

Não é possível se pregar revolução nesse país. Na certa que haverá traidores. O que nós carecemos é dum cangaço secreto, matando friamente fulano que é gatuno, fulano que é burro, fulano que é abúlico, assim. Matar. Matar friamente. Então o açude de Gargalheiras juro que já estava acabado, beneficiando a uma região produtora, prendendo gente no solo nordestino, enriquecendo o país. (ANDRADE, 2015, p. 337).

Mário de Andrade mimetizava nessa digressão o avesso da violência intestina do semiárido, já banalizada na literatura brasileira pelo volume de reflexões intelectuais sobre ela. Mas seu posicionamento mostrava do autor a distensão de repelir os escritores da literatura “lampeônica”<sup>7</sup>. Ele, ao contrário, rejeitava o que vinha sendo produzido por eles, assimilando nesse aspecto o mesmo repúdio por tal literatura que manifestou Rubem Braga. A literatura que positivava a violência do “sertanejo” fizera das agruras sociais do semiárido algo tão presente nos jornais e livrarias que um murmúrio sobre o assunto ganhava a dimensão das formas humanas, acarretando desvios narrativos em direção à sensação que embaralhava o conhecimento da realidade do cangaço<sup>8</sup>.

Opinando a respeito do cangaço na cultura brasileira, Mário de Andrade parece fiar-se na interpretação sobre o assunto de Luís da Câmara Cascudo ao propor a divisão do fenômeno do cangaço em duas fases icônicas: de Antônio Silvino, cavalheiresca; e de Lampião, vilã. Desse esquema, no índice de seu diário de viagem pelo Nordeste “Natal, 23 de janeiro”, concebe que ao cangaço antigo coube difundir a fama do sertanejo armado como tipo resistente às intempéries do semiárido, rigoroso ao seguir códigos morais de seu povo, com forte senso de vingança contra

7 Deboche sobre a insistência de escritores no assunto “Lampião” que fez Mário de Andrade em duas cartas (n. 76, de 22/1/1931, e n. 93, de 16/2/1932) destinadas ao folclorista Luís da Câmara Cascudo (MORAES, 2010).

8 Foram muitos os títulos de narrativas que misturaram memória e fantasia romanceada de diálogos do bando de Lampião. A propósito delas, esses autores referem a crítica.

o mal a ele infligido. Com Lampião, o cangaço entraria na fase da violência “sem grandeza” – essa “transformação foi definitiva por Lampião e os companheiros dele, hoje verdadeiros salteadores, gatunos sem grandeza e sem nenhuma espécie de dignidade, estupradores, roubadores, gente ruim” (ANDRADE, 2015, p. 339).

Contudo, Lampião viveu até 1938, e sua narrativa levou o cangaço a transbordar desse esquema interpretativo para os códigos narrativos do cinema.

## **A DRAMATIZAÇÃO “WESTERN” DO CANGAÇO**

O semiárido trouxe sensação ao noticiário do jornal nos primeiros anos da República com a campanha militar contra o arraial baiano de Canudos. Após o término da guerra 1897, com a população massacrada e o arraial incendiado, o leitor dos jornais estava habituado a deparar-se com noticiário de episódios de violência social no Brasil rural. Tudo corrobora que o semiárido, em vez de se despedir dos jornais após a aniquilação de Canudos, permaneceu sendo veiculado entre as notícias. Dada a sensação de narrativa policial em torno de Canudos, o cangaço que aparecia no noticiário surgia como fenômeno de banditismo “do Norte”, retratado pelo sucesso de grupos armados volantes que assaltavam o semiárido com independência em relação às forças públicas, negociando o uso de suas armas com coronéis para serviços diversos ou cometendo violência por conta própria, como assaltos e tirania contra o povo. Através dos noticiários, a fama de justiceiros dos cangaceiros dos bandos de Antônio Silvino e de Jesuíno Brilhante passa a competir com a narrativa do assombro da população do semiárido, que vê esses bandos assoberbarem e ameaçarem de morte quem lá habita. Em coluna de *O Paiz* (número 9.285, Rio de Janeiro), de 8 de março de 1910, o cangaço é explicado a seu público como se suspeitasse que este estivesse confuso sobre o caráter do fenômeno:

O norte não quer o cangaceiro; mas tolera-o, admira-o mesmo. E é realmente admirável esse tipo do jagunço assolador, corredor incansável do sertão, do sertão adusto e hostil, depredador inclemente que se rebela contra a miséria de uma vida inutilmente pacífica e prefere a ela uma existência cruelmente ativa.

O cangaceiro que *O Paiz* descreve em 1910 é um tipo valente e mau, facilmente enredado como personagem-herói de novela. Na literatura, o cangaço mobilizou escritores, sendo amplamente divulgado nas colunas literárias dos jornais. Em 10 de maio de 1914, *o Jornal de Recife* (número 125) noticia o lançamento do livro *Os Cangaceiros*, de Carlos D. Fernandes. O colunista Celso Mariz explica o que torna o livro interessante para os leitores, para quem se dirige:

Prefaciando o livro do autor amicíssimo e confessando a “deslumbrada admiração por tudo que nasce do seu gênio”, Smith faz uma página leve e criteriosa, apresentando *Os Cangaceiros* “como estudo sociológico e criminal, *romance character*”, vasado sob o mesmo plano geral d’A *Renegada*.

A narrativa dos jornais sobre o cangaço se mistura com a imagem que os cangaceiros faziam de si. Em 1926, Lampião era uma celebridade de jornais e sabia-se assim. Encarnava, como um personagem de folhetim, colunas de jornais do Brasil inteiro ávidas por novidades sobre os seus assaltos. O volume de notícias levava a sua pessoa e o seu bando a serem tidos por um caráter misterioso, ganhando com isso curiosidade e atenção imediata de um público variado. O volume de material e o interesse dos leitores dos jornais pelo título Lampião – nome ou novo feito estampado no noticiário, movido pelo seu caráter perverso, ou o seu assassinato em combate – eram tais que, através desse nome, até mesmo publicidade doméstica fora promovida, como a publicada no *Jornal de Recife* (número 278, do dia 30 de novembro de 1926): “LAMPIÃO tem dúvidas de ser preso, nunca duvidou e nem duvidará que a Casa das Fazendas Bonitas sempre foi, é e será a mais barateira do Recife. Primeiro de Março, 67”.

Nessa mesma edição do jornal, logo abaixo, era publicada a entrevista de Pedro Paulo Mineiro Dias, funcionário da Standart Oil Company que fora capturado e feito refém de Lampião. Segundo a entrevista, o grupo fora piedoso, alimentou-o bem e inclusive foram corteses com ele: “– Durante a sua permanência no seio do bando de ‘Lampião’, o sr. foi bem tratado?. –Perfeitamente: durante o tempo em que lá estive nada sofri tendo sido muito bem tratado”.

Lampião, portanto, era um bandido que não facilitava ao cronista policial caracterizá-lo como personagem puramente monstruoso, apesar das notícias de atentados hediondos contra a vida que eram imputadas a ele e seu bando. Na década de 1930, a politização do noticiário em torno de seu bando sugere ser a razão para que passassem a lhe atribuir nos jornais qualidades valorizadas socialmente, tais como a presença nele de um rudimento de cultura escolar, o amor do povo por ele e o suposto senso de justiça cavalheiresco, que proporcionava a ele e seus comparsas algum limite e rigor de conduta.

São inúmeros os destaques dados ao cangaço nos jornais brasileiros. Particularmente interessado no tema, Assis Chateaubriand dedicou nas mídias dos Diários Associados matérias sobre o cangaço manifestando-se sobre o assunto com os traços de seu estilo de escrita, afetado e nacionalista. Entre as décadas de 1920 e 1950, escritores representariam os bandos de sertanejos armados dentro de enredo de romance e contos, como fizeram José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, João Guimarães Rosa, José Américo, Ademar Vidal e Jorge Amado. Assim como o cangaço “povoava” a literatura brasileira, os jornais com grande frequência justapuseram o cangaceiro a personagem de *westerns*, o gênero de filmes de Hollywood que vinha conquistando popularidade em todo o mundo. A esse respeito, o jornal *A Esquerda* (número 973), em 13 de março de 1931, publicou coluna em que compara a violência do cangaço no semiárido àquela que surge em outros países. Para isso, o cangaço é tema inaugurado nos códigos narrativos do cinema:

No Saara e na Síria as conquistas da civilização francesa e italiana vão gradativamente modificando o caráter pitoresco do beduíno.

No México, desde a enérgica e inteligente administração de Plutarco Calles o banditismo vem sendo impiedosamente reprimido.

Os americanos sufocaram-no com sua arma favorita, o dólar, rasgando os desertos do Texas e do Arizona com estradas de ferro, abrindo poços e levantando açudes, convertendo em policiadas terras de agricultura o solo outrora queimado pelo sol e pelos disparos do Colt dos bandidos famosos, cujas façanhas incríveis a gente agora admira em forma romântica na tela dos cinemas.

O Brasil, não tendo fortuna para fazer no Nordeste o que foi feito no Arizona e no Texas, vai seguir o exemplo da Itália, na Calábria.

Mas não era apenas com os vaqueiros de Hollywood que os cangaceiros eram comparados. Assunto de sensação nos noticiários, a impunidade dos *gangsters* norte-americanos passou a ser comparada com a liberdade de que gozavam os cangaceiros. O jornal satírico *O Homem do Povo* (número 2), dirigido por Patrícia Galvão e Oswald de Andrade, no dia 28 de março de 1931 chama em título de pequena coluna o famoso traficante de bebidas estadunidense Al Capone de “O Lampeão de Chicago”, referindo-se a ambos como expressão da decadência do capitalismo.

Al Capone enche de lenda a moderna Chicago. Grande organizador e grande chefe, ele representa o lado sinistro das reivindicações românticas na decomposição a que atingiu o capitalismo. Sem força e sem cultura para se erguer mesmo a qualquer ideologia anarquista, ele representa apenas o roubo contra o roubo, o assalto contra o assalto, na civilização que agoniza na América milionária, sob o signo puritano de Cristo.

A comparação de Lampião com Al Capone saía como natural para os cronistas brasileiros da década de 1930. Orígenes Lessa, para o *Correio de S. Paulo* (número 6), em 22 de junho de 1932, comparou os dois bandidos:

Mesmo neste modesto S. Paulo, com a ingenuidade entusiasmada dos seus primeiros arranha-céus, as façanhas dos criminosos de grande vulto de Chicago e Nova York vêm fornecer constantemente a matéria de sensação que a nossa papalvice provinciana ainda não produz.

[...]

Mau leitor de jornais, porque não pode haver bom leitor numa terra em que os jornais não se pejam de fatigar o público com a eterna reprodução de clichês e frases-clichês de toda uma fauna monótona de militares metediços, eu fico a olhar com inveja para esses grandes criminosos que devem encher a vida americana de orgulho e de poesia – poesia de força e de brutalidade só compatível com um meio ultracivilizado.

Nós... que temos nós? Um pobre Lampião perdido nas caatingas nordestinas, um ou outro crime citadino que a imaginação dos repórteres policiais rodeia de uma adjetivação terrificante, de olhos postos numa incerta e caprichosa venda avulsa...

Na década de 1930, entraram na trama do cangaço os registros audiovisuais deles, que atraíam público familiarizado pela sua ampla presença nos noticiários, e que tinha motivos para se encantar com suas vestimentas exóticas que o cinema podia reproduzir. Tal operação, deve ser dito, só foi possível devido à disposição que cangaceiros do bando de Lampião passaram a mostrar na década de 1930 para

serem capturados por fotógrafos e cinegrafistas. Na edição número 18 da revista *O Cruzeiro* (RJ) de 1937, uma nova matéria sobre os cangaceiros apresentou imagens fotográficas de Lampião e seu bando, providas do fotógrafo-cinegrafista que servia de intermediário do grupo com jornalistas, Benjamin Abratias (*sic*). A revista, ao expor fotos do bando, causava grande impressão nos leitores. Nas fotos, Lampião surge à vontade, lendo, sorrindo e em repouso. O texto que dá legenda a sua imagem envolvida em situações domésticas busca surtir no leitor efeito de sensação de quebra de expectativa: “Manifesta-se o espírito doméstico do matador! Nada mais espantoso que o contraste do guerrilheiro feroz, cosendo placidamente uma camisa...”.

No ano seguinte, em 1938, no número 40 da revista *O Cruzeiro* (RJ), o jornalista Edmar Morel relata a captura e a execução de Lampião e os cangaceiros, que acompanhou de mórbidas fotografias de suas cabeças exibidas como troféus pelas forças policiais. O conteúdo da reportagem foi uma retrospectiva dos feitos de Lampião trazendo alguns juízos: “Levou a desgraça a centenas de lares sertanejos. Lares de infortunados sertanejos. O seu nome era um rastro de luto e miséria. Apavorava os próprios soldados que o perseguiram”. Encerrava-se nessa data o enredo romanesco do casal Lampião e Maria Bonita, que permitiam que suas imagens fossem produzidas e divulgadas, causando sensação no noticiário: “Lampião morreu desvairado de ódio e empunhando o mosquetão. Maria Bonita tombou com um sorriso nos lábios. Era mulher”.

A sensação que Lampião causou no jornalismo mostraria fôlego ainda na década seguinte, conforme sugere a entrevista concedida para o jornalista Joel Silveira da revista *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro, n. 6, 1944) por alguns membros famosos do bando de Lampião que estavam cumprindo pena no presídio de Salvador. Fotografado com uniforme de presidiário, o mais velho dos cangaceiros presos, Ângelo Roque, o Labareda, diz que entrou para a quadrilha para se vingar e retomar sua honra. Antes de conhecer a quadrilha, havia tentado assassinar um soldado, a quem tinha por “estuprador de sua irmã”. Procurado pela polícia, viveu errático pelo semiárido até que encontrou com Corisco e Arvoredo, cangaceiros temidos, que lhe ensinaram que a única forma de se ver livre dos “macacos”, apelido dado pelos cangaceiros aos policiais, seria se juntando ao cangaço. Volta Seca, membro sobrevivente da quadrilha de Lampião, diz que a vida de crimes não vale a pena, que não era traíçoeiro, pois nunca matava pelas costas, e que pensava em se entregar, mas que o medo do encarceramento o impedia. O discurso bem articulado dos cangaceiros a respeito das razões para o ingresso no cangaço sugere que haviam descoberto que poderiam usar as explicações intelectuais sobre o cangaço para se defenderem das acusações e suspeitas de crimes que caíam sobre os seus feitos do passado.

Passadas duas décadas após a execução de Lampião, a exibição das cabeças decapitadas e embalsamadas dele e de parte dos membros de seu bando no Instituto Médico Legal Nina Rodrigues trazia como consequência manter a narrativa do cangaço aberta. Para uma comunidade cristã tão religiosa como a do semiárido nordestino, essa exposição em um museu evidenciava o trauma social de proibir aos cangaceiros o rito de sepultamento. Ao museu do Instituto Nina Rodrigues requisitavam familiares dos cangaceiros que os seus restos mortais fossem enterrados em rito fúnebre. Em entrevista para o número 34 da revista *O Cruzeiro*

de 1959, Estácio de Lima, o diretor do Instituto Nina Rodrigues, revela ao jornalista João Martins que a ciência da criminologia não havia encontrado qualquer evidência de “criminosos natos” pela investigação das cabeças embalsamadas. Argumenta em direção a caracterizar o cangaço enquanto um problema social e manifesta pelo seu grau de convencimento sobre sua interpretação o desejo de dar por encerrada a discussão sobre o cangaço:

As cabeças de Lampião e de Maria Bonita foram ofertadas ao Museu, há vinte e um anos, pelo prof. Lajes Filho, catedrático da Cadeira de Medicina-Legal de Alagoas. Aqui também estão as cabeças de Corisco, Azulão, Zabelê, Canjica e Maria, todos cangaceiros. Compreendo perfeitamente os sentimentos da família de Lampião. Mas precisamos, principalmente no campo científico, nos guiar pela razão, em vez de nos deixar dominar pelo sentimento. As cabeças estão conservadas pelo método egípcio de mumificação. Elas são documentos inestimáveis de uma época da criminalidade brasileira. Daqui a cem anos, elas ainda demonstrarão que Lampião e seus companheiros não apresentavam nenhuma anomalia antropológica. Lampião não era um assassino nato, um lombrosiano. Ele era fruto de condições sociais, políticas e econômicas. Foi uma vítima do seu tempo e do seu ambiente. Essas cabeças são uma lição de todas as horas de que fenômenos, como o do cangaceirismo, não podem nem devem ser exterminados com armas, mas sim com a criação de fatores que não propiciem a sua eclosão.

Por mais que Estácio de Lima negasse haver caráter punitivo na coleção das cabeças, a publicidade para o museu do Instituto Nina Rodrigues que os restos embalsamados de cangaceiros ofereciam tornava sua posição suspeita por interesse institucional. O ruído que gerava a disputa judicial pelo sepultamento dos restos mortais dos cangaceiros era indiferente para as justificativas do diretor do museu e sugeria haver sido instalado sobre a coleção um ritual punitivo. Em 1969, portanto mais de trinta anos após sua execução, as cabeças de Lampião e de seu bando foram sepultadas de forma discreta, fato que passou despercebido pelos jornais, supostamente desviados da cobertura dessa ocorrência visto ser esse o ano em que a sociedade brasileira fora impactada pela supressão por decreto presidencial, o AI-5, das garantias constitucionais. Com o sepultamento, rompia-se um dos laços que sustentavam no mundo real muitas ficções em torno de Lampião, que, todavia, permaneceria sendo objeto de curiosidade pública e matéria para jornalistas, capazes de criar sensação a partir dos sobreviventes do bando de Lampião. Nessa circunstância, Ângelo Roque, 24 anos após dar a entrevista e se deixar fotografar com uniforme do presídio de Salvador, será recebido pelo jornalista Jorge Audi, que o entrevista para a revista *O Cruzeiro* (número 42) em outubro de 1968. O jornalista recebe o ex-cangaceiro em circunstância capaz de criar sensação ao leitor: ele está desembarcando no aeroporto de Salvador e, em foto que o retrata nesse dia, ele está idoso e bem alinhado em paletó e gravata. Após se cumprimentarem, o jornalista entrevistador relata ao “Labareda” que iriam dali para a casa de outro cangaceiro famoso de Lampião, o Volta Seca, com quem iriam estabelecer uma prosa de idosos sobre as memórias do cangaço.

## SOBRE O AUTOR

**PEDRO LOTTI CARVALHO DIAS** é doutorando em História Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

E-mail: [pedro.lotti.dias@usp.br](mailto:pedro.lotti.dias@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-6092-1376>

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: Ed. do Iphan, 2015.
- BRAGA, Rubem. *O conde e o passarinho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010.
- BAMBRILLA, Gustavo. A percepção dos vadios em São Paulo. In: *Vadios e vadiagem na São Paulo restaurada: a utilização dos vadios na administração do governador e capitão-general Morgado de Mateus (1765-1775)*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1905.
- HEMEROTECA Digital. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>>. Acesso em: fev. 2019.
- PERICÁS, Luiz Bernardo. Prestes, Lampião, el movimiento obrero y los comunistas. In: \_\_\_\_\_. *Los can-gaceiros: ensayo de interpretación histórica*. Playa: La Habana Editorial de Ciencias Sociales, 2014.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1965.
- RAMOS, Graciliano. *Viventes das Alagoas*. São Paulo: Editora Martins, 1967.
- SÁ, Ariane Norma de Menezes. *Escravos, libertos e livres: a Paraíba na segunda metade do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1994.



# Um *quê* a mais: uma proposta interpretativa da subjetividade brasileira a partir da *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido

[ *Something else: an interpretative proposal of the Brazilian subjectivity from “Dialectic of malandragem”, by Antonio Candido*

Vinicius dos Santos Xavier<sup>†</sup>

**RESUMO** · A partir de uma interpretação da *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido, é possível pensar a formação da subjetividade brasileira. Para tanto, o método de “redução estrutural” da sociedade na obra literária, e vice-versa, é o cerne por meio do qual se pode refletir acerca das possibilidades de formação subjetiva. Isso especialmente caso se avance em direção à obra de Machado de Assis. Nesse âmbito, a “malandragem” ganha em qualidade interpretativa: não se trata mais somente da contingência do trânsito individual entre as esferas de ordem e desordem, mas de necessidade social desse ir e vir constante. • **PALAVRAS-CHAVE** · Antonio Candido; *Dialética da malandragem*; método; Machado de Assis; subjetividade. ·

**ABSTRACT** · Starting from an interpretation of “Dialectic of malandragem”, by Antonio Candido, it is possible to think the formation of Brazilian society. Therefore, the “structural reduction” method of society in the literary work and vice-versa is the central point through which is possible to reflect on the possibility of subjective formation. That is true especially in the case of a step forward towards Machado de Assis’s work. In that context, the “malandragem” gains in interpretative quality: it is not anymore about the contingency of individual traffic between the spheres of order and disorder, but the social necessity of this constant forth and coming. • **KEYWORDS** · Antonio Candido; *Dialectic of malandragem*; method; Machado de Assis; subjectivity. ·

Recebido em 9 de setembro de 2018

Aprovado em 16 de julho de 2019

XAVIER, Vinicius dos Santos. Um *quê* a mais: uma proposta interpretativa da subjetividade brasileira a partir da *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 248-266, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p248-266>

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

A *malandragem*, aventada por Antonio Candido no ensaio clássico de 1970<sup>2</sup>, foi constantemente tratada como um traço de caráter do brasileiro. Nela se conjugam formulações que levaram em conta a formação da subjetividade mediada pela, e mediando a, produção objetiva da realidade brasileira<sup>3</sup>. Contudo, vista como traço de caráter, priorizou-se, por outro lado, uma interpretação a-histórica: em primeiro lugar, relegando as mediações específicas das relações sociais oitocentistas, especialmente da camada de indivíduos livres e pobres – que é o que trata o ensaio de Antonio Candido –, e, em seguida, como elemento imediato, quase natural, do Brasil e de seu povo. De tal modo,

Entendida exclusivamente como traço cultural brasileiro, a *malandragem* tende a ser desvinculada do quadro determinado da organização econômico-social. Desse modo, contudo, a relação entre as Memórias e a sociedade brasileira, tal como apresentada por Candido, fica atenuada (ou talvez mesmo neutralizada). Isso porque a relação entre a obra e a sociedade passa a restringir-se à simples correspondência entre a *malandragem* literariamente figurada no romance e o comportamento malandro

---

2 A primeira versão desse ensaio saiu em 1970, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (CANDIDO, 1970). A versão aqui utilizada é da quinta edição de *O discurso e a cidade* (CANDIDO, 2015).

3 Sérgio Buarque de Holanda, em seu clássico *Raízes do Brasil* (1976), tratou da questão da cordialidade e, entre outras coisas, das relações íntimas e familiares que tomaram a esfera pública em detrimento da formação de uma publicidade, de cunho burguês. Roberto Schwarz (2012), na mesma linha e partindo de Machado de Assis, identifica na ideologia do favor, nas relações que relegam certa isenção própria à esfera pública, a constituição tanto da Nação quanto dos sujeitos. Francisco de Oliveira (2018) reitera a posição e acrescenta que tais relações, além de guiadas pelos interesses de classes, são intrínsecas à classe dominante brasileira e legadas às classes dominadas. Todavia, geralmente se toma o “jeitinho” como um traço puramente subjetivo e abstrato, sem precedentes ou naturalizado, no brasileiro. Esses textos, então, invariavelmente são lidos à luz do caráter subjetivo nacional, sem as devidas mediações histórico-sociais e em detrimento completo destas, como se se tratasse de um conjunto de características naturalizadas ou sem fundamentos, surgindo aleatória e contingentemente de qualquer situação na qual o centro seja o *Brasil* e o *brasileiro*, em abstrato. O presente artigo pretende se opor às interpretações de caráter que o consideram como traço distintivo natural e/ou que prescindem das mediações históricas que o engendram.

existente na realidade, sem que, no entanto, a própria malandragem real seja entendida em seus fundamentos histórico-sociais (apenas se constata a sua existência no plano da realidade, como um fato autoevidente que parece não exigir outra explicação para além do impalpável ethos nacional). (OTSUKA, 2007, p. 107-108).

Há, no entanto, algo que o ensaio aponta, deixando entrever, que pode ser mais explorado levando-se em consideração o próprio século XIX e as relações ali existentes. Para isso, é preciso, igualmente, considerar elementos que Candido aborda no texto a fim de que se revelem as mediações. Portanto, não se trata de refazer exaustivamente o percurso do ensaio. Antes, a partir dele, desdobrar nexos fundamentais que sustentam a formação da individualidade.

## ANTONIO CANDIDO E A FORMA DA CRÍTICA

Antonio Candido lança mão do método de “redução estrutural”, pelo qual é possível ver características da sociedade dando *forma* ao romance – estas, mediadas pela imaginação do autor e pela capacidade de reformular à sua vontade aspectos sociais específicos, ainda que, talvez, não completamente consciente. Candido não trata o romance de Manuel Antônio de Almeida<sup>4</sup> – nem outros, como *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, que aborda no ensaio “De cortiço a cortiço” (CANDIDO, 2015a) – como documento de fiel retrato da sociedade da época. Redução estrutural, diz ele, por ser “construído segundo o ritmo geral da sociedade [...]. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária” (CANDIDO, 2015, p. 39). Assim, “[...] o que interessa à análise literária é saber [...] qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos” (CANDIDO, 2015, p. 28). Em outra passagem, o autor reitera isso:

[...] é provável que a impressão de realidade comunicada pelo livro não venha essencialmente dos informes, aliás relativamente limitados, sobre a sociedade carioca do tempo do Rei Velho. Decorre de uma visão mais profunda, embora instintiva, da função, ou destino das pessoas nessa sociedade; tanto assim que o real adquire plena força quando é parte integrante do ato e componente das situações. Manuel Antônio, apesar da sua singeleza, tem uma coisa em comum com os grandes realistas: a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade –, elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais. (CANDIDO, 2015, p. 31).

De tal maneira, a reflexão estética levada adiante por Antonio Candido não suprime a possibilidade de interpretação da experiência brasileira – pelo contrário, abre-lhe uma porta. Todavia, não se pode perder de vista mediações, nexos

---

4 As *Memórias de um sargento de milícias* são de 1852 (ALMEIDA, 2013).

fundamentais<sup>5</sup>, sínteses históricas, tampouco o movimento mediado esteticamente que faz a sociedade figurar como forma, não simplesmente como assunto. O traço que configura o indivíduo de modo objetivo, seja a alternância entre esferas de ordem e desordem, sejam as rixas com fim em si mesmas – “a tendência para a discórdia pessoal [...] [é] um padrão de comportamento que se manifesta em praticamente todas as relações interpessoais [do romance]” (OTSUKA, 2007, p. 112) –, acarreta na astúcia metodológica da dialética em refletir sobre o sujeito como também mediado, como objeto que se constitui dentro de uma constelação histórica, visto a partir de uma perspectiva que tenha uma totalidade social específica, e suas mediações e nexos, como norte (cf. ADORNO, 1995, p. 181 e ss.). Tanto o ensaio “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’” (CANDIDO, 2002) quanto os demais aqui referidos exploram questões de método e abrem possibilidade de explicações novas, tanto no âmbito da interpretação da experiência de formação das subjetividades e objetividades brasileiras, quanto no domínio da literatura.

No ensaio em questão – “Dialética da malandragem” –, o nexo fundamental, que organiza o romance e é um dos aspectos sociais ocultos extraídos pela crítica, é a dialética de ordem e desordem, que, nas *Memórias*, “manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural [...] é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência” (CANDIDO, 2015, p. 31). A circunstância que leva a sociedade a ser refletida na obra é de ordem formal, não documental<sup>6</sup>.

No Brasil da época, a camada de homens livres e pobres vivia numa corda bamba. Limitavam-se, de um lado, os campos de ação pela falta de perspectiva de inserção social real, de qualquer estabelecimento ordenado e fixado que pudesse ser seguido sem a necessidade da burla; de outro, as relações de favor, a sobrevivência como agregado de algum proprietário, eram imperativas à sobrevivência desse conjunto de pessoas – inclusive dos proprietários, ainda que em outra chave<sup>7</sup>. A dialética existente entre os domínios da ordem e da desordem e a constante fluidez dos indivíduos que passam de uma a outra conforme suas perspectivas de realização, ou na tentativa de fugir de uma anomia completa, agiam como mediação fundamental. Isso fazia com que tal camada

---

5 Os “nexos fundamentais”, categoria dialética da mediação por excelência, são muito bem explanados por Theodor W. Adorno (2015), entre outros textos, no ensaio “Sobre a relação entre sociologia e psicologia”.

6 Quanto a essa questão, e às relações entre a crítica de Antonio Candido e Roberto Schwarz, é de grande interesse o livro de Waizbort (2007).

7 Os senhores também se formaram nesse processo, não tendo o tipo de “autonomia abstrata” que muitas vezes lhes atribuem. Quanto a isso, cf.: Hegel (2008) – especialmente a “dialética do senhor e do escravo”, na qual a formação do senhor é mediada pela atividade do escravo e, em última instância, pela totalidade engendrada por essa atividade; Cardoso (2003), principalmente p. 336 e ss., em que explora a relação formativa da sociedade escravista gaúcha e vê o senhor de escravos dependente de relações que lhe escapam; e Tomich (2011, p. 69-97), sobretudo sua teorização sobre “A ‘segunda escravidão’” (p. 81-97). Cabe lembrar, para fins deste artigo, que essa *ordem*, a totalidade, é produzida pelo espectro da escravidão que determina as relações, mesmo aquelas que lhe parecem distantes, ou que com elas não possuem relações diretas e concretas, pelo menos no âmbito da aparência imediata.

tivesse de viver, via de regra, “num espaço social intermediário e anômico, em que não era possível prescindir da ordem nem viver dentro dela” (SCHWARZ, 2006, p. 138).

Todavia, em relação à forma, há outras mediações que é preciso levar em conta. Em primeiro, o estrato abordado no romance e analisado por Candido – o dos homens livres pobres – dependia, para sua existência objetiva, de uma ordem maior estabelecida. Esta, ainda que não apareça no romance a não ser indiretamente, é que compunha a estrutura social mais ampla e que fornecia elementos para as mediações. Uma *metaordem* que, logicamente, é síntese formal das relações de trânsito entre ordem e desordem; formada por tais relações e as precedendo, constituindo-as. Nesse sentido, há subordinação daquela constelação a um princípio norteador abstrato<sup>8</sup>. Pois,

[...] além de transitarem livremente entre as esferas da ordem e da desordem, os personagens apresentam, de maneira sistemática, comportamentos fortemente marcados por traços mais ou menos assemelhados, como a maledicência, a zombaria, o achincalhe, a rivalidade e sobretudo a vingança; assim, os relacionamentos interpessoais que predominam no universo social das Memórias configuram uma estrutura peculiar, sendo governados por uma inclinação geral, comum aos personagens, a que se poderia chamar de espírito rixoso. (OTSUKA, 2007, p. 112).

Mais adiante, diz que “Um efeito disso é que o padrão de rixas parece [...] autonomizar-se, como que se reproduzindo indefinidamente por si só” (OTSUKA, 2007, p. 113). Os personagens do romance de Manuel Antônio, que transitam fluida e livremente pelas esferas da ordem e da desordem, buscam uma “supremacia qualquer”, na qual a rixa, autonomizada, ainda que à revelia de uma racionalização fortemente capitalista – existente, mas precária e em confluência com escravidão<sup>9</sup> –, funciona como fim de si mesma. Corroborando com a tese aqui intentada, o mesmo autor diz que a composição das rixas, possibilitada por uma estrutura baseada na lógica do favor comum à lógica da sociedade fundada na escravidão, colabora para a manutenção e reprodução de uma *ordem social opressora*. Mesmo a satisfação do indivíduo pobre por conta de seu triunfo pessoal “não deixa de ser também o seu fracasso (no plano coletivo), pois a luta pela sobrevivência acaba por contribuir para a reprodução da ordem social que o oprime. Assim, a rixa revela na malandragem a sua dimensão sombria” (OTSUKA, 2007, p. 122).

Ainda que não seja o princípio capitalista-liberal em seu estado de “pureza” (ideológica), que racionaliza as relações a partir da forma-mercadoria, nela refletida a complexidade de uma totalidade social fragmentada, reificada e unificada a partir

---

8 A categoria abstração, na dialética, não implica em metafísica. Antes, é uma característica das formas, produto de uma realidade social específica.

9 Quanto à totalização da escravidão, como sociedade em seu movimento endógeno e como momento da economia-mundo ou sistema-mundo, e todas as vicissitudes a isso relacionadas, cf.: Tomich (2011, p. 69-97), Cardoso (2003), Arrighi (2013), Schwarz (2012), Fernandes (2006).

dessa mesma forma<sup>10</sup>, tornando os sujeitos quase completamente heterônomo dentro dessa ordem, há uma ordem no entrelaçamento entre liberalismo – específico e bastante peculiar – e escravidão: relações de favor convivendo com necessidade de racionalização econômica; monarquia e princípio liberal; burguês e senhor de escravo etc. Em suma, as *ideias fora do lugar* que engendram uma forma peculiar para que sobrevivam e ordenem a realidade de tal jeito, ainda que à revelia das práticas e da ideologia liberal oficial europeia<sup>11</sup>. Ou seja, como diz Schwarz (2012, p. 20):

No momento da prestação e da contraprestação – particularmente no instante-chave do reconhecimento recíproco – a nenhuma das partes interessa denunciar a outra, tendo embora a todo instante os elementos necessários para fazê-lo. Esta cumplicidade sempre renovada tem continuidades sociais mais profundas, que lhe dão peso de classe: no contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes, em especial à mais fraca, de que nenhuma é escrava. Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma. Lastreado pelo infinito de dureza e degradação que esconjurava – ou seja a escravidão, de que as duas partes beneficiam e timbram em se diferenciar – este reconhecimento é de uma convivência sem fundo, multiplicada, ainda, pela adoção do vocabulário burguês da igualdade, do mérito, do trabalho, da razão.

Um dos motivos pelos quais isso se dava era porque se tratava de uma “ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz [...]. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo” (CANDIDO, 2015, p. 38). Uma “ordem dificilmente imposta e mantida”

---

10 À noção aqui explorada como forma e método, ainda que no caso presente as mediações não sejam as mesmas e específicas ao objeto ora estudado, são interessantes a “Introdução” dos *Grundrisse*, de Marx (2011), na qual são abordadas questões de método, forma, mediações e especificidade do objeto; e os textos de Adorno (1995; 2003). Além desses, os textos de Postone (2014) e Negt e Kluge (1999), que levam a cabo uma interpretação do movimento do capital, da abstração da forma-mercadoria e sua “dominação abstrata” na sociedade capitalista tardia. Além desses autores, interessam as formas interpretativas – que aqui se seguiram mais ou menos de perto – de autores que tomam o método de Marx – a dialética – como *forma* para interpretações inovadoras, seja da sociedade brasileira, da escravidão ou do mundo capitalista (cf. CARDOSO, 2003; TOMICH, 2011; WOOD, 2014; ARRIGHI, 2013).

11 Quanto à discussão sobre “As ideias fora do lugar” (SCHWARZ, 2012), se estariam mesmo fora – a partir do debate levado a cabo por Maria Sylvia de Carvalho Franco (1976) –, veja-se o artigo de Júlio Cezar Bastoni da Silva (2015), no qual o autor aborda a história do referido debate de modo bem elaborado, trazendo outros diversos autores que também versaram sobre a questão. Também interessa a retomada do próprio Roberto Schwarz sobre a questão, num texto de 2009 no qual fala, *grosso modo*, sobre o absurdo das interpretações que levaram seu título – *Ideias fora do lugar* – ao pé da letra, não percebendo a incongruência social e teórica de uma tese de teor literal sobre a “discrepância” e o “anacronismo” entre ideias e realidade; aliás, a ironia fina do título remete, igualmente, à ironia machadiana (cf. SCHWARZ, 2012b).

não é uma ordem, mas um aspecto formal e parcial – um *momento*, dialeticamente falando – de algo maior.

Desse modo, o que cabe, aqui, é pensar como o que se chamou de metaordem – a ordenação universal e abstrata daquela sociedade – compôs um traço de caráter histórico e objetivo dos indivíduos e como, por ser objetivo, aparece como estrutura constitutiva, como nexos mediador, em outros textos literários.

Na análise de *O cortiço* (1997), de Aluísio de Azevedo, Antonio Candido (2015a) se vale do mesmo método de redução estrutural. Contudo, agora a dialética social em jogo é a do *espontâneo e dirigido*<sup>12</sup>. Aí entra em jogo a racionalização capitalista, dada na figura do português João Romão. Todavia, parece que a dialética aí estruturante – do espontâneo e do dirigido – é entrecortada pela dialética da ordem e da desordem<sup>13</sup>. No dito dos três pês, que é um achado de Antonio Candido (2015, p. III) – “para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar” –, uma troça racista e xenófoba da época, não se pode dizer que a rixa, a necessidade de uma supremacia qualquer, com fim em si mesma, tem lugar? Não há, igualmente, uma carência de uma espécie de reconhecimento, ainda que podado na raiz já que suas consequências para a formação da subjetividade não existem socialmente e não há qualquer avanço em relação à sociabilidade<sup>14</sup>? Além disso, João Romão para “ganhar a vida”, no sentido capitalista, oscila entre a ordem e a desordem: “João Romão é um taverneiro português, fanaticamente acumulador, que não tem medo de trabalhar pesado, de se privar de tudo, de roubar o que for possível, ou de amigar-se com uma escrava, a quem usa de todas as maneiras” (SCHWARZ, 2014, p. 43). O elemento capitalista – a sociabilidade capitalista e a determinação abstrata e objetiva do capital em relação às condutas e à formação das subjetividades – é reorganizado conforme padrões e determinações locais – e sob as relações desordenadas que se desenvolveram e deram forma ao Brasil da época<sup>15</sup>.

Levando o indivíduo a querer sair por cima, triunfar de alguma maneira, angariar algum benefício de modo lícito ou ilícito, o dito dos três pês, diz Antonio Candido, revela mais em si do que se poderia captar à primeira vista:

---

12 É importante observar que *O cortiço* é de 1890, época na qual as relações de cunho capitalista já estavam razoavelmente mais presentes (não quer dizer mais desenvolvidas), isso tomado em relação às *Memórias de um sargento de milícias*, que é de 1852.

13 Ambas as formas dialéticas de interpretação podem se entrelaçar, sem se confundirem, e agir unidas numa mesma situação – seja na composição da forma literária ou, vice-versa, na interpretação da realidade social. Quanto a isso, cf. Candido (2000, p. 5-35).

14 Sobre o reconhecimento recíproco intersubjetivo e suas possibilidades de efetivação na sociedade capitalista, cf. Xavier (2014; 2015; 2015a). Quanto ao mesmo assunto, só que na realidade brasileira, cf. Schwarz (2012).

15 Não se trata, aqui, de desdobrar o debate, de longo alcance, sobre se havia capitalismo no Brasil Imperial. O que se considera é que havia formas *espirituais*, uma totalidade que compunha, por dentro, as relações sociais. Além disso, como dito acima (cf. notas 9 e 10), deve-se considerar a inserção do Brasil na economia-mundo capitalista, sendo composto, igualmente, por forças sociais do capitalismo mundial. Ainda que isso não impactasse tão direta e concretamente nas relações sociais, incidia na configuração do sistema escravista como um todo e, conseqüentemente, na totalidade brasileira (cf. ARRIGHI, 2013; TOMICH, 2011; WOOD, 2014; FERNANDES, 2006).

O tipo de gente que o enunciava sentia-se confirmada por ele na sua própria superioridade. Essa gente era cônica de ser branca, brasileira e livre, três categorias bem relativas, que por isso mesmo precisavam ser afirmadas com ênfase, para abafar as dúvidas num país onde as posições eram tão recentes quanto a própria nacionalidade, onde a brancura era o que ainda é (uma convenção escorada na cooptação dos “homens bons”), onde a liberdade era uma forma disfarçada de dependência.

Daí a grosseria agressiva da formulação, feita para não deixar dúvidas: eu, brasileiro nato, livre, branco, não posso me confundir com o homem de trabalho bruto, que é escravo e de outra cor; e odeio o português, que trabalha como ele e acaba mais rico e mais importante do que eu, sendo além disso mais branco. Quanto mais ruidosamente eu proclamar os meus débeis privilégios, mais possibilidades terei de ser considerado branco, gente bem, candidato viável aos benefícios que a Sociedade e o Estado devem reservar aos seus prediletos.

Se estiver na camada de cima, asseguro deste modo a minha posição e desmascaro os que estão por baixo: portugueses pobres, gente de cor, brancos do meu tipo que podem cobiçar o meu lugar. Se estiver em camada inferior, devo gritar ainda mais alto, para me fazer como os de cima e evitar qualquer confusão com os que estão mais abaixo. Por isso eu empurro o meu vizinho de baixo e sou empurrado pelo de cima, todos querendo sofregamente ganhar o direito de serem reconhecidos nos termos implícitos do dito espirituoso. Uma espécie de brincadeira grossa de gata-pariu, onde cada um procura desalojar o vizinho e da qual saem sempre expulsos o mais fraco, o menos branco, o que se envolve mais pesadamente no processo de produção. Sórdido jogo, expresso neste e outros *mots d'esprit* [a piada dos pês], que formam uma espécie de gíria ideológica de classe, com toda a tradicional grosseria da gente fina. (CANDIDO, 2015a, p. 115).

Quanto ao tratamento que Antonio Candido dá às *Memórias* é interessante notar alguns aspectos: 1) mesmo aqueles que ocupam o campo da ordem transitam ao oposto quando necessário – e necessidade, aqui, pode ser uma contingência pessoal; 2) o major Vidigal que, segundo Candido (2015, p. 36), “é a encarnação da ordem, sendo manifestação de uma consciência exterior”, cede ao mundo da desordem quando algum benefício particular – e ilícito – lhe acena; comete mais outros atos ilícitos por conta daquele suposto benefício que tais atos lhe trariam; 3) Leonardo, o herói, afinal se estabelece no plano da ordem; entretanto somente enquanto aquilo satisfizer suas necessidades (ou quase suas, pois os livres e pobres estão sempre na dependência de uma situação que não controlam, mas precisam, em última instância, sobreviver, custe o que custar).

Qual, então, a consciência exterior que se manifesta no major Vidigal, senão uma *ordem* acima da ordem encarnada por ele mesmo? Além disso, aquela *ordem*, na qual as coisas em maior ou menor grau se autonomizam, carrega em si alguma possibilidade de experiência formativa da subjetividade – ainda que unidimensional na medida em que as escolhas individuais feitas são limitadas pela lógica do favor, da dependência, da configuração específica das relações sociais etc., isto é, limitadas pelo movimento em falso da sociedade da época?

Da “Dialética da malandragem” não é possível extrair uma racionalização maior da malandragem. Ali, “a leitura da ficção sobre fundo real e vice-versa encontra o



seu limite, do lado real, na simpatia de Antonio Candido pelo universo que estuda” (SCHWARZ, 2006, p. 152). Ou, dito de outro modo: “Candido respeita tanto o brasileiro pobre que aborda as figuras populares com uma reverência quase mística” (OLIVEIRA, 2018, p. 139). Mesmo assim, é preciso lembrar que o romance de Manuel Antônio, ainda que permita entrever a sociedade em sua forma, não dá respaldo para generalizações de cunho sociológico e totalizante sobre o caráter subjetivo do brasileiro – embora no fim do ensaio Antonio Candido tenha tentado algo nesse sentido<sup>16</sup>.

Em outra chave interpretativa, ainda que sobre o mesmo tema – a dubiedade da subjetividade brasileira em relação à objetividade que lhe dá respaldo –, Francisco de Oliveira fez progredir sua interpretação de modo objetivo, de uma perspectiva histórico-sociológica, levando em consideração mediações objetivas que dariam bases para a formação da subjetividade brasileira. Em suma, a burla foi a saída dúbia das classes dominantes brasileiras para alavancar o capitalismo de molde europeu sem os respaldos formais e legais de uma revolução burguesa que poderia trazer não só as “benesses” do processo capitalista, mas suas formalidade e legitimidade civilizacionais<sup>17</sup>. Assim, diz ele: “o jeitinho é um atributo das classes dominantes brasileiras transmitido às classes dominadas” (OLIVEIRA, 2018, p. 139).

Avançando em relação à teorização de Candido, pode-se conceber algo como uma racionalização da malandragem. Se o *jeitinho* é um atributo da classe dominante legado às classes dominadas, racionalizado de uma forma peculiar naquela e nestas, pode-se dizer que há uma consciência sobre a escolha, sobre a fluidez entre as esferas de ordem e desordem. Mesmo os dependentes e dominados reelaboram a realidade conforme suas próprias necessidades individuais, ainda que dentro de limites que os transcendem, e fazem uso consciente das opções que lhes são dadas. Nada de subjetivo indica que tenha de haver, apesar da forma das determinações objetivas e do ritmo geral da sociedade, uma escolha pelo trânsito – resoluções e ações ora no plano da ordem, ora no da desordem. Se for plausível a ideia de que se reelaboram as possibilidades de ação, ainda que dentro de limites socialmente estabelecidos, então é igualmente aceitável pensar que a malandragem, esse esgueirar-se entre os planos para, entre outras coisas, sobreviver de um modo específico – mas, reiterando, não único –, ganha em qualidade. Um *plus* na malandragem, um mundo com culpa internalizada, já que o indivíduo sabe quando está fora da ordem, ainda que para cumpri-la. A decisão acerca das possibilidades – reforçando: limitada pelas configurações sociais e de classes –, o trânsito consciente que visa uma supremacia ou um benefício qualquer, coloca a malandragem em outro patamar. Ela não é um movimento automático; tampouco uma imposição social absoluta. A malandragem vai para além do trânsito *necessário* entre ordem e desordem, entre esferas díspares

---

16 Às observações de Antonio Candido, um tanto otimistas e que parecem relegar a própria teorização anterior do ensaio sobre a burla etc., pode-se contrapor a análise de Schwarz (2006).

17 É claro que essa formulação é sumária, não captando a complexidade do processo como um todo. Sobre esse processo, sobre o qual aqui não cabe discussão aprofundada por fugir ao tema, e acerca da revolução burguesa no Brasil, também ela específica e feita à imagem da classe dominante brasileira – a aristocracia latifundiária e congêneres –, dando um *jeitinho*, veja o clássico de Florestan Fernandes, *A revolução burguesa no Brasil* (2006), especialmente os capítulos 2, 4 e 5.

entre si e mutuamente condicionantes. A malandragem é ação consciente do indivíduo, uma formação dependente de sua ação, razoavelmente calculada. Depende, é claro, das configurações de estamentos e classes sociais. Sendo forma mais que conteúdo, a malandragem pode adquirir diversas figuras de acordo com cada situação. De todo modo, a culpa internalizada se esvanece, pois *é assim que a coisa acontece e é preciso que se aja de acordo*. Ao mesmo tempo sabe-se, ainda que não se tenha consciência completa das consequências, que as idas e vindas aos domínios da ordem e da desordem são culpabilizáveis e trazem a marca da desordem geral; as imprescindíveis idas e vindas, apesar de trazerem as marcas da organização da sociedade, são compensadas, e justificadas suas desculpas, pelo ganho individual e por coadunar, formalmente, com aquela metaordem.

### **VOLUBILIDADE E RACIONALIDADE: UMA REFORMULAÇÃO DA MALANDRAGEM**

Em Machado de Assis<sup>18</sup>, a redução estrutural dessa *malandragem a mais* se dá na medida em que a forma literária reflete e reelabora a estrutura da sociedade, especialmente em seus romances e contos da fase pós *Memórias póstumas*<sup>19</sup>. Schwarz (2012a) desenvolve isso sob o signo da “volubilidade”. O amálgama de ambas – malandragem e volubilidade – desemboca nessa malandragem *racionalizada* que aqui está se propondo. Isso porque não se trata de ações e formas de vida que desconsideram a vontade individual, mesmo que não se limite a ela. Toma-se a vontade individual como produto da sociabilidade oitocentista e da limitação estrutural da sociedade.

Nesse âmbito, a cena final do conto “Pai contra mãe” (ASSIS, 2008a) reflete a consciência sobre a ação e suas consequências, a “supremacia qualquer” sobre outro qualquer e a justificativa, se não legitimação, do ato. Cândido Neves, após capturar uma escrava fugida, receber a recompensa prometida na entrega ao dono e reaver seu filho que iria para a “roda dos enjeitados” por conta de sua situação financeira adversa, “abençoava” a fuga da escrava por ter-lhe propiciado a captura – a contingência que lhe deu a possibilidade do ganho – e “não se lhe dava do aborto”, que a escrava havia sofrido no meio do castigo (espancamento) que recebia do dono. A expressão final é lapidar: “Nem todas as crianças vingam’, bateu-lhe o coração” (ASSIS, 2008a, p. 130). Ora, mas por que tudo isso? Por qual motivo Candinho havia se regozijado, aliviando-se?

Cândido Neves – em família, Candinho – é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade [...]. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante [...]. O comércio

18 Interessante notar, *grosso modo* – ainda que este não seja o foco do artigo –, que, na *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 2014), páginas 436-437, especialmente, Antonio Candido vê Machado de Assis como a forma acabada do desenvolvimento formativo da literatura brasileira.

19 *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 2001) marca, a partir de 1880-1881, a virada machadiana de maturidade (cf. SCHWARZ, 2012; 2012a).

chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armarinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos. (ASSIS, 2008a, p. 115-116).

Candinho, expressão acabada de certa volubilidade (SCHWARZ, 2012a) no andar de baixo; expressão, esta, de acordo com as condições de classe, da organização social da época. Aqui são interessantes alguns aspectos: projetava o enriquecimento fácil e rápido – frustrado pela configuração das condições sociais; não se atinha a nada, exatamente pela “vontade” de rapidez no ganho; passou a capturar escravos fugidos por conta tanto do ganho fácil, quanto pela irregularidade do serviço (certa liberdade; capacidade de ser o chefe de si mesmo, dependendo somente de si, ainda que ligado a certo gosto em servir – marca distintiva de prestígio social dos agregados; pela glória momentânea e remunerada quando da entrega do fugido; etc.). Volubilidade e fluidez de caráter e de ações que se mantêm exatamente pelo seu contrário: pela fixidez de algo abstrato – nesse caso, o sonho de enriquecimento rápido e fácil, sem muito esforço; e a manutenção, ainda que inconsciente, da ordem social. “Cândido quisera efetivamente fazer outra coisa [...] por simples gosto de trocar de ofício; seria um modo de mudar de pele ou de pessoa. O pior é que não achava à mão negócio que aprendesse depressa.” (ASSIS, 2008a, p. 121).

A “formalização estrutural” da sociedade no conto remete à ligação do fim com o início, além do entrecho<sup>20</sup>. Logo nas primeiras linhas se diz: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais” (ASSIS, 2008a, p. 113). Isto é: a escravidão levou consigo algumas coisas. *Mas*, modos de ser, tipos de relação, em suma, *formas*, mantiveram-se e estão aí, vivas. São elas que perfazem o enredo do conto e, ainda mais, apontam para um dado extraliterário.

---

20 Machado, geralmente colocado como aquele que transitou livremente, em seus romances e contos, pela alma da burguesia/aristocracia, aqui muda o foco. Isso possibilita, inclusive, ver aquilo que Chico de Oliveira diz sobre o legado da classe dominante às dominadas e, além disso, perceber que tal legado não é apenas direto e concreto, como modos de ser e de se portar; antes, são formas abstratas que, diluídas e perfazendo o núcleo da totalidade social constituída, condicionam – se não determinam – os indivíduos a certos modos, impõem-lhes certos limites, conferem dadas expectativas e possibilidades de ser; em suma, mesmo a dependência pessoal cria uma atmosfera espiritual na qual *aquilo que é* não precisa ser dito. É a partir desse aspecto, apesar de tudo, das formas abstratas que estão postas nuclearmente na totalidade social e irradiam para todos os lados, que é, inversamente, possível naturalizar os dados, dizer que o caráter não é construção histórico-social, anulando mediações – que é um dos motes da ideologia (num sentido adorniano – a ideologia sendo a própria sociedade). A título de exemplo, no conto “O espelho” (MACHADO, 2005b), da década de 1880, a farda de alferes – “Alferes da Guarda Nacional (a tropa de reserva que no Brasil imperial se tornou bem cedo um simples pretexto para dar postos e fardas vistosas a pessoas de certa posição)” (CANDIDO, 2011, p. 24) – conferia ao personagem reconhecimento social à frente do espelho, isto é, sozinho. Certa “integridade psicológica” dele dependia disso – de uma abstração, ligada ao favor, ao reconhecimento, à “supremacia qualquer” (nesse caso, supremacia qualquer igualmente abstrata, pois pressupunha os outros ao mesmo tempo que dispensava sua presença física).

No parágrafo anterior àquele no qual se mostra a não fixidez e a fluidez consciente de Candinho, há outras implicações interessantes:

Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser *instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras*. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez *o gosto de servir* também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr *ordem à desordem*. (ASSIS, 2008a, p. 115 – grifos meus).

A parte trágica da oscilação ordem-desordem é a manutenção da ordem opressora (OTSUKA, 2007, p. 122). Embora a consciência existente não dê conta de compreender as relações e suas consequências nefastas por e para si mesma, é ela quem aceita e leva a cabo as determinações sociais, ainda que opressoras e prejudiciais também para aquele que age. Um ciclo dialético: uma necessidade, socialmente criada, gera outra necessidade que, por sua vez, retroalimenta a primeira da série. O “pôr ordem à desordem”, no fim das contas, sustém a sociedade tal como está, inclusive ampara e mantém a situação abissal, no conto, do personagem principal e sua família.

Por seu turno, Pedro e Paulo, de *Esau e Jacó* (ASSIS, 2012), não são formas de um caráter objetivo fluido? De uma volubilidade elevada à objetividade social? Formas quase irreconciliáveis, convivendo numa harmonia truncada? São gêmeos, e poderiam ser um só: a monarquia e o liberalismo, a violência e a dissimulação, a racionalidade e a mistificação vinculadas de modo dissonante, contudo unidas umbilicalmente. Imagens da ordem e da desordem, do espontâneo e do dirigido que não precisam ser resolvidas: não se trata de escolher entre um e outro; é a convivência da harmonia dissonante, gêmea, sob o mesmo teto, mesmo sangue, com mesmo caráter etc., filhos da mesma mãe – mãe, aliás, muito devota que *vai* à cabocla (cf. SCHWARZ, 2014a) –, mesmo pai – que, não obstante, racionaliza quase todos seus passos, *porém* é ingênuo: calcula a missa do parente para que não se dê à vista de nenhum conhecido, e se abre ao Conselheiro Aires sobre a consulta à cabocla e extrai a conclusão que quer daquela conversa insipiente e retórica do Aires. Aliás, Aires é um pouco da encarnação dos conselhos que são dados a Janjão na “Teoria do medalhão” (ASSIS, 2005a), expressão maior da consciência e do cálculo da ação malandra: não se envolve profundamente em nenhum assunto nem toma partido, ainda que participe de todas as conversas etc.:

Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez um gesto de dois sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desdenhadas. Mas este Aires – José da Costa Marcondes Aires – tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas. Não lhe queiras mal por isso; a droga amarga engole-se com açúcar. Aires opinou com pausa, delicadeza, circunlóquios, limpando o monóculo ao lenço de seda, pingando as palavras a graves e obscuras, fitando os olhos

no ar, como quem busca uma lembrança, e achava a lembrança, e arredondava com ela o parecer. Um dos ouvintes aceitou-o logo, outro divergiu um pouco e acabou de acordo, assim terceiro, e quarto, e a sala toda.

Não cuides que não era sincero, era-o. Quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevia-a. Usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de *Memorial*. (ASSIS, 2012, p. 56-7).

Aires não é a expressão de uma volubilidade acabada? A oscilação, da classe dominante, não entre ordem e desordem, mas entre manutenção de si e das condições que a projetam e a sustentam, razoavelmente isenta de valoração e de querelas, por um lado e, por outro, inócua, não causando nada de prático, nenhuma mudança substantiva – mudança que poderia, inclusive, abalar sua própria posição?

Pedro e Paulo podem ser a inconciliável conciliação brasileira da segunda metade do século XIX: monarquista e liberal convivendo sobre base escravista. Liberalismo que se fazia valer com as condições locais e não prescindindo destas, até as aprofundando; monarquismo que visava mercado externo, inserção no capital internacional, expansão do comércio etc.

O pai, Santos, também encarna a oscilação entre esferas aparentemente díspares. É banqueiro – isto é, racional, pelo menos instrumentalmente (para usar um anacronismo) – e, ao mesmo tempo, crê na cabocla e nas “coisas futuras”<sup>21</sup>. Além do mais, a cena em que passa pelo Palácio Nova Friburgo é emblemática tanto da fluidez de caráter – fluidez e fixidez concomitantemente – quanto do egoísmo, do autocentramento e da utilização da esfera pública e do espaço público: o palácio era para ser visto e invejado, mais ainda seu dono e habitante. Em “O alienista”<sup>22</sup> há cena semelhante: Mateus, que constrói uma casa suntuosa e toda dissonante – mobília da Hungria e da Holanda na casa de um fazedor de selas de cavalo de carga<sup>23</sup>: “Agora lá está o Mateus a ser contemplado, diziam à tarde” (ASSIS, 2005, p. 31). No capítulo IX de *Esau e Jacó*:

---

21 Quanto a isso, veja-se também o conto “A cartomante” (ASSIS, 2004), especialmente a passagem final.

22 Aliás, “O alienista” é recheado de episódios exemplares. Não é a intenção aqui explorar à exaustão. Todavia, dois desses episódios são emblemáticos. No primeiro, no capítulo VII, “O inesperado” (ASSIS, 2005, p. 48-53), o barbeiro, líder da “revolta dos Canjicas”, ao tomar o poder, muda completamente seu caráter, seus objetivos, os objetivos populares etc., por conta da “casca” nova que envergava. Por fim, deposto, tudo volta a ser como era, como antes. O segundo episódio se dá ao fim, no capítulo XIII, “*Plus ultra!*” (ASSIS, 2005, p. 75-83): Bacamarte interna a si próprio por constatar que era o único... normal! Ora, a constatação era de que qualquer que fosse a configuração da sociedade, somente aqueles que oscilassem constantemente entre esferas contrapostas, seja de ordem moral, psíquica ou política, é que conseguiriam viver. Bacamarte, único são, morre sete meses depois.

23 Esse tipo de dissonância é um tema recorrente em Machado. Veja-se, por exemplo, a breve análise que Roberto Schwarz faz, em “Duas notas sobre Machado de Assis” (2006a, p. 170), sobre o pavão no quintal de Barbacena.

Ao passar pelo Palácio Nova Friburgo, levantou os olhos para ele com o desejo do costume, uma cobiça de possuí-lo, sem prever os altos destinos que o palácio viria a ter na República; mas quem então previa nada? Quem prevê coisa nenhuma? Para Santos a questão era só possuí-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja. Não pensava nas saudades que as matronas futuras contariam às suas netas, menos ainda nos livros de crônicas, escritos e impressos neste outro século. Santos não tinha a imaginação da posteridade. Via o presente e suas maravilhas.

[...] Oh! gozo infinito! Santos imaginava os bronzes, mármore, luzes, flores, danças, carruagens, músicas, ceias... Tudo isso foi pensado depressa, porque a vitória, embora não corresse (os cavalos tinham ordem de moderar a andadura), todavia, não atrasava as rodas para que os sonhos de Santos acabassem. (ASSIS, 2012, p. 49-50 – grifos meus).

A dissonância das ações – as quais tanto não possuem resolução harmônica, quanto oscilam entre esferas díspares que só podem se coadunar vista a formação em curso das relações brasileiras – se resolve num presente presentificado. Pouco importa o futuro. Também não importa que a abstração de Santos fosse relativa a qualquer futuro. A cena se dá no presente, e serve ao giro em falso de um presente que permanece. Este, então, tem sua síntese na figura do homem, é seu adorno e seu caráter que estão ali, sem precisar, aparentemente, de fundações que tanto engendrem quanto sustentem a si<sup>24</sup>. *Aparentemente*, pois a sustentação se dá na totalidade daquela sociedade, nos jogos de poder, na elevação da aparência ao *status* da única coisa que importa – aliás, o pensar sobre o futuro dos filhos se agarrava nisso –, aparência como totalidade do indivíduo, como seu caráter – tal como no conto

---

24 *Quincas Borba* (ASSIS, 1997) é recheado dessas imagens, de reviravoltas que Rubião, personagem principal do romance, dá em si mesmo para sempre estar no presente vivo. Apesar de acabar mal no final, são tais movimentos entrecortados que dão o tom do romance. Entre tantas imagens, a título de exemplo, no capítulo XLVII (p. 50-51) Rubião vai procurar numa memória passada, de um enforcamento de um negro em praça pública que havia assistido, regozijo para sua situação presente, como uma *catarse* que purifica sua atualidade. Entretanto, a cena da memória é interrompida pelo cocheiro, que o traz de volta desse sonho pessoal e singular – *tudo se passou depressa para que seus sonhos acabassem*, ainda que à sua revelia. Olhando brevemente o capítulo e os imediatamente anterior e posterior, vê-se que a cena do enforcamento não tem outra valia a não ser o regozijo e a afirmação da pessoa de Rubião; além disso, o presente domina com uma força tal que o personagem vê a si mesmo como centro de toda trama, como se todas as mazelas que ocorrem – mesmo um enforcamento em praça pública, que, aliás, se justifica a Rubião pela vileza do réu – fossem ressignificadas e absorvidas para sua *catarse* formativa. O passado importa ao presente; o futuro pouco importa. O andamento frenético – e os cocheiros dizendo do tempo que se leva de um lugar a outro atesta também isso – corrobora para o presente presentificado, para o corte ríspido da continuidade, para a escolha mais ou menos consciente acerca das possibilidades, limitadamente abertas. Por fim, para o que aqui interessa, a força do espectro da escravidão – e suas relações naturalizadas – está ali presente. A situação serve à sustentação do caráter e da sanidade de Rubião, como *catarse*, purificação de sua alma, recentramento de sua pessoa.

“O espelho” (ASSIS, 2005b)<sup>25</sup>. Como toda aparência, movente, inconstante; em uma palavra, volúvel. O último grifo – “*Tudo isso foi pensado depressa, [...] para que os sonhos de Santos acabassem*” – destaca o cerne de volubilidade e fluidez. Estas se conciliam na convivência desarmônica entre racionalidade burguesa e esfera pública como extensão do indivíduo autocentrado (egoísta). Convivência desarmônica que não é fruto do acaso. Depende de uma estrutura – que aqui se chamou de *metaordem* – de produção e sustentação de relações sociais que possibilite, igualmente, uma produção específica, e objetiva, das subjetividades.

Nesse âmbito, as próprias relações que poderiam ser formalmente civilizadas, como indica Chico de Oliveira (2018, p. 139 e ss.), não o são por conta das mediações que as perfazem. Relações baseadas na familiaridade e no favor e fundadas no espectro da escravidão engendram um viés aparentemente mais humanizado, pela maior proximidade entre as pessoas – proximidade nada espontânea, diga-se –, porém mais nefasto. A própria esfera pública, nas quais vigorariam relações mais ou menos isentas das características privadas, é impossibilitada de se formar. Onde, nesse sentido, colocar os planos da ordem e da desordem, se inclusive eles são volúveis, alternam conforme a vontade daqueles que dão o tom da “ordem”? A tentativa de Antonio Candido ao final de seu ensaio, projetando essas características malemolentes como aspectos positivos em vista de uma sociedade mais aberta, acaba por ser falseada na medida em que o jeitinho, a volubilidade, a malandragem dependem do arbítrio do indivíduo de poder. Além do mais, as classes dominadas acabam por depender, também, do arbítrio daqueles que fazem funcionar a esfera e as relações públicas como momentos privados, extensões de seus caracteres individuais. Os de baixo, mesmo à mercê, não deixam de copiar essa volubilidade, reelaborando-a a sua maneira e dentro de seus limites, conscientemente até certo ponto. Cópia bem entendida: uma ideologia que independe do mando pessoal, ainda que o pressuponha. Talvez seja aqui que o sadismo de mando (FREYRE, 2004, p. 104 e ss.), característico de quem tem algum poder num tipo de sociedade como esta, abstrai-se e torna-se lugar-comum, pressuposto da formação e do estabelecimento individual visando a “uma supremacia ou um benefício particular qualquer”.

Por conseguinte, a *forma* com que, nos capítulos II e, especialmente, III, de *Esau e Jacó* (ASSIS, 2012, p. 31-35), o “irmão das almas” dá uma reviravolta em si mesmo para se convencer de que a grande quantia dada em esmola por Natividade (mãe dos gêmeos) deveria ser sua é, mais uma vez, um aspecto de volubilidade e fluidez de caráter: as ideias e as normas morais, que parecem ter rigidez e que são seguidas com rigor, tornam-se maleáveis e, por fim, completamente líquidas quando encontram qualquer coisa que as possa suplantar e, ao mesmo tempo, justificar e legitimar – de maneira racional e lógica, firmada nos mesmos pressupostos sociais. Em Machado é, igualmente, esse o caso do enfermeiro ao final do conto homônimo (ASSIS, 2004b). Com tudo isso parece haver aqui uma elevação exponencial por parte da forma narrativa machadiana em relação à convivência quase harmoniosa entre ordem e desordem.

Ora, a formalização estrutural se dá, em suma, em alguns elementos: a) uma

---

25 Isso indica, entre outras coisas, que há temas transversais em Machado de Assis. E os há por conta de uma formalização estrutural da sociedade em suas obras, especialmente as de maturidade.

justificação mais ou menos racional para a burla – entendendo-se por racional aquilo que coaduna com a objetividade social que, por conta de sua construção dúbia e peculiar, permite as alternâncias caso a caso; b) a ordem estabelecida e sua contrapartida engendram e são engendradas por uma ordenação abstrata, uma metaordem; c) universalização do presente – que se chamou aqui de presentificação do presente – na qual a intenção é qualquer satisfação pessoal imediata; d) supremacia sobre os demais: importam mais os ganhos individuais que satisfaçam a sede de supremacia – para os de cima, constituição de uma esfera pública como autoimagem, ou de sua autoimagem como objetivação de si; para os de baixo, um tipo de sobrevivência que se dê com algum benefício individual, ainda que ao custo de si mesmo.

Uma última imagem desse percurso pode ser vista no conto “Ideias de canário”. Trata-se de um canário supostamente falante, comprado por tal Macedo numa loja de rua, a partir de uma situação contingente. Macedo, ao saber do “poder” do canário, compra-o na intenção do ganho fácil e rápido – ganho tanto financeiro quanto, especialmente, de *status*: “Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com minha extraordinária descoberta”<sup>26</sup> (ASSIS, 2008, p. 85).

Contudo, o canário, à revelia das intenções de Macedo, além de se achar dono do mundo – isto é, tudo a sua volta era feito para si; todos estavam abaixo de si –, vivia num presente sem restrições, no qual cada definição e cada ação prescindiam de passado e futuro. Depois de ter dito, na loja na qual foi adquirido, que o mundo era aquela loja de belchior, o senhor da loja seu criado, e que o mundo se resumia àquilo, disse:

Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição do mundo.

– O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira. (ASSIS, 2008, p. 86).

Nada mais volúvel e *malandro* que o canário. Além de mudar as definições conforme o presente vivido, justifica tudo de modo racional – “*tudo o mais é ilusão e mentira*”: o centro do mundo é autoimagem projetada. Além disso, o narrador faz parecer que o canário se balizava por seu conhecimento acerca dos outros – e o conseqüente rebaixo do outro. Não falava nada ao criado que limpava sua gaiola, “como se soubesse que a esse homem faltava qualquer preparo científico” (ASSIS, 2008, p. 87).

Por fim, a última cena do conto é altamente emblemática. Após ter fugido, o canário foi reencontrado por Macedo em chácara de um amigo. Na tentativa de reaver o canário, sem sucesso, passa-se a cena final:

---

26 Essa ideia de sucesso por conta de algo que poderia “assombrar o século” também é recorrente em Machado. Veja-se o capítulo II, “O emplasto”, das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 2001, p. 71).



Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...  
– Que jardim? Que repuxo?  
– O mundo, meu querido.  
– Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.  
Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior...  
– De belchior? – trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior? (ASSIS, 2008, p. 88).

## SOBRE O AUTOR

**VINICIUS DOS SANTOS XAVIER** é doutorando em Educação na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE/USP) e professor efetivo de Filosofia da rede estadual de educação do estado de São Paulo.  
E-mail: [viniciusmarxavier@yahoo.com.br](mailto:viniciusmarxavier@yahoo.com.br)  
<https://orcid.org/0000-0001-8262-4316>

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Sobre sujeito e objeto. In: \_\_\_\_\_. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. M. H. Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 181-201.
- \_\_\_\_\_. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. J. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 15-45.
- \_\_\_\_\_. Sobre a relação entre sociologia e psicologia. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Trad. V. Freitas. São Paulo: Unesp, 2015, p. 71-135.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Prefácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. Tradução Vera Ribeiro; revisão de tradução César Benjamin. 9. reimp. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: O Estado de São Paulo; Klick Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Apresentação e notas de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- \_\_\_\_\_. A cartomante. In: \_\_\_\_\_. *Várias histórias*. Edição preparada por Hélio de S. Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 5-20.
- \_\_\_\_\_. Trio em lá menor. In: \_\_\_\_\_. *Várias histórias*. Edição preparada por Hélio de S. Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 2004a, p. 107-120.

- \_\_\_\_\_. O enfermeiro. In: \_\_\_\_\_. *Várias histórias*. Edição preparada por Hélio de S. Guimarães. São Paulo: Martins Fontes, 2004b, p. 133-149.
- \_\_\_\_\_. O Alienista. In: \_\_\_\_\_. *Papéis avulsos*. Edição preparada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 5-83.
- \_\_\_\_\_. Teoria do medalhão. In: \_\_\_\_\_. *Papéis avulsos*. Edição preparada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005a, p. 85-98.
- \_\_\_\_\_. O espelho. In: \_\_\_\_\_. *Papéis avulsos*. Edição preparada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005b, p. 219-33.
- \_\_\_\_\_. Ideias de canário. In: \_\_\_\_\_. *Páginas recolhidas; Relíquias de casa velha*. Edição preparada por Marta de Senna. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 81-88.
- \_\_\_\_\_. Pai contra mãe. In: \_\_\_\_\_. *Páginas recolhidas; Relíquias de casa velha*. Edição preparada por Marta de Senna. São Paulo: Martins Fontes, 2008a, p. 113-30.
- \_\_\_\_\_. *Memorial de Aires*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Esau e Jacó*. Introdução e notas Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, 1970, p. 67-89.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- \_\_\_\_\_. Duas vezes “a passagem do dois ao três”. In: \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 51-76.
- \_\_\_\_\_. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 15-33.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- \_\_\_\_\_. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015, p. 17-47.
- \_\_\_\_\_. De cortiço a cortiço. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015a, p. 107-132.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. As ideias estão no lugar. *Caderno de debate 1: história do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 61-64.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia real*. Ed. José María Ripalda. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses; com a colaboração de Karl Heinz Effen e José Nogueira Machado. 5. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Prefácio de Antonio Candido. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MARX, Karl. *Grundrisse – manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*.

- Trad. M. Duayer, N. Schneider (colaboração de A. H. Werner e R. Hoffman). São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- NEGT, Oskar; KLUGE, Alexander. O trabalhador total, criado pelo capital com força de realidade, mas que é falso. In: \_\_\_\_\_. *O que há de político na política?*. Trad. J. Azenha Júnior; colaboração K. Zimmer. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999, p. 103-134.
- OLIVEIRA, Francisco de. Jeitinho e jeitão. In: \_\_\_\_\_. *Brasil: uma biografia não autorizada*. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 137-46.
- OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, fev. 2007, p. 105-124. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi44p105-124>.
- POSTONE, Moishe. *Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. Trad. A. Reis e P. C. Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 129-55.
- \_\_\_\_\_. Duas notas sobre Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a, p. 165-78.
- \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a.
- \_\_\_\_\_. Por que “ideias fora do lugar”? In: \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b, p. 165-172.
- \_\_\_\_\_. Adequação nacional e originalidade da crítica. In: \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 27-53.
- \_\_\_\_\_. Dança de parâmetros. *Novos Estudos Cebrap*, v. 100, nov. 2014a, p. 163-68. <https://doi.org/10.1590/s0101-33002014000300009>.
- SILVA, Julio Cezar Bastoni da. O lugar das ideias: panorama de um debate. *Em Tese*, v. 21, n. 1, Belo Horizonte, jan.-abr. 2015, p. 42-59. <https://doi.org/10.17851/1982-0739.21.1.42-59>.
- TOMICH, Dale W. *Pelo prisma da escravidão: trabalho, capital e economia mundial*. Tradução Antonio de Pádua Danesi; revisão técnica Rafael de Bivar Marquese. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WOOD, Ellen Meiksins. *O império do capital*. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2014.
- XAVIER, Vinicius dos Santos. Trabalho e interação: a interpretação do Jovem Habermas sobre a filosofia do espírito hegeliana de Iena. *Cadernos de Ética e Filosofia Política (USP)*, v. 25, 2014, p. 69-89.
- \_\_\_\_\_. Trabalho, intersubjetividade e síntese da sociedade: uma crítica ao conceito de trabalho na teoria habermasiana da década de 1960. *Princípios*, v. 22, 2015, p. 233-278.
- \_\_\_\_\_. Um ponto cego na teoria do jovem Habermas: a problemática relação entre esfera pública e emancipação. *Pensando: Revista de Filosofia (UFPI)*, v. 6, 2015a, p. 156-187.



JOSÉ  
MIGUEL  
WISNIK

MAQUINAÇÃO  
DO MUNDO

DRUMMOND  
E A MINERAÇÃO

COMPANHIA DAS LETRAS

RESENHAS • BOOK REVIEWS )

# Drummond do mundo – uma resenha de *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, de José Miguel Wisnik

[ *Drummond of the world – a review of “Maquinação do mundo: Drummond e a mineração”, by José Miguel Wisnik*

Stelio Marras<sup>1</sup>

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Ligeiramente modificado para esta publicação, o presente texto foi confeccionado na oportunidade do debate com José Miguel Wisnik no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP). Mantenho Wisnik como interlocutor.

**RESUMO** • Destaca-se aqui o caráter poluído de Drummond no mundo existencial-material da máquina capitalista que coleta e emaranha em sua prática toda sorte de humanos e não humanos. Tal reflexão tornou-se possível pelo reencantamento de Drummond por Wisnik. Daí derivam questões sobre como enunciar e repor a crítica à sociedade mercadológica a partir do poluído, implicado, vinculado. • **PALAVRAS-CHAVE** • Carlos Drummond de Andrade; José Miguel Wisnik; mineração. • **ABSTRACT** • In this review, I aim to stress

some of the features of Drummond's *oeuvres* directly derived from his own material existence in a capitalist engineered world. A machinery that encompasses both humans and non-humans. Such proposal was born out of Wisnik's new interpretation of the above-mentioned author. Thus, I try to highlight the importance of market society in order to better understand Drummond as someone imbedded in an entangled and polluted reality. • **KEYWORDS** • Carlos Drummond de Andrade; José Miguel Wisnik; mining

Recebido em 15 de maio de 2019

Aprovado em 20 de maio de 2019

MARRAS, Stelio. Drummond do mundo – uma resenha de *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, de José Miguel Wisnik. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 268-274, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p268-274>

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

Dirijo-me a Wisnik para logo dizer que este seu livro é, para mim, e por muitas razões, um dos mais luminosos do que conheço no pensamento brasileiro da história recente. Mineiro que sou, lá de umas montanhas no contraforte da Mantiqueira, terra mineral de águas sulfurosas e muita bauxita (além de outros minérios), a mim me toca profundamente este seu trabalho de, digamos, reencantar Drummond, de fazer com que, na poesia dele, montanha, pedra, mineral, mundo falem e testemunhem seu destino que se dobra sobre o nosso – pessoas e coisas particularmente entrelaçadas na modernidade. O meu ponto aqui diz respeito a como colocar, de maneiras as mais realistas e justas, esse “destino mineral” que a todos nos concerne – a todos nós, mineiros ou não (porque somos todos minerais, em vários sentidos), todos a um só tempo engenheiros e engenhocas desse sistema de produção e consumo de bens da Grande Máquina capitalista que agora se defronta com uma ferocidade inédita de suas consequências.

Também posso, afetado pelo livro, enunciar o problema, que tanto me obseda e exaspera, com as seguintes perguntas: o que fazer diante do mundo que já não é vasto, que mais e mais se mostra finito? O que pensar do mundo no fim do mundo? Como pensar *com* esse mundo tornado tão ecologicamente vulnerável pelos terríveis impactos de nossas atividades econômicas que tornam a nós todos, de revés, também tão vulneráveis? Quais alternativas de pensamento e ação podemos imaginar/criar/cultivar coletivamente a partir dessa vulnerabilidade, a partir do precário e frágil, do poluído e contaminado, do interdependente e emaranhado? Como agora saber viver e saber morrer a partir do impuro, da não exterioridade nossa em relação ao mundo, a suas máquinas e maquinações? Como entreviver e entremorrer nas ruínas e no mundo que emerge como “feral”? Como resistir e recomeçar no fim?

Penso que esse seu trabalho de reencantar Drummond responde aos constrangimentos ecológico-ambientais contemporâneos – a essa crise que não vai passar, como bem diz a filósofa da ciência Isabelle Stengers (2015). É então o mundo em ruínas – essa forçante, por assim dizer – fazendo com que você revolva esse tema em Drummond e nos mostre que, afinal, já não é vasto o mundo devastado

---

2 Sobre a vida nas ruínas do capitalismo e o conceito de “feral”, cf. Anna Tsing (2015; 2019). Noto que não é menos feral o minério ecologicamente animado pelo capitalismo predatório. E que tirar poesia da pedra, esta que, retirada do modo como foi e é feita, é fazer poesia a partir das ruínas. Antevisão de Drummond.

por essa máquina de existência (o capitalismo). É convite para pensar o “sentimento do mundo” com ênfase agora no mundo mesmo, mundo que sente, que responde, inclusive violentamente. Talvez mesmo dizer: nem bem o eu maior, menor ou igual ao mundo, mas eu e mundo agora se continuando um no outro, se pressupondo e variando reciprocamente, e produzindo consequências de difícil mensuração, previsibilidade, controle.

Ou ainda, no mesmo sentido, seu livro é convite para pensar na “lição de coisas” como lição que as coisas (ecologicamente animadas no Antropoceno) nos oferecem hoje. Lição da coisa-minério, da coisa-petróleo, de toda coisa-mercadoria produzida na escala alucinante e veloz da sociedade industrial, dessa sociedade que é aquela do “povo da mercadoria”, no dizer preciso do Yanomami Davi Kopenawa (KOPENAWA; BRUCE, 2015), que você, Wisnik, faz muito bem em recuperar. Lição desse mundo que, tornado coisa, responde como ser, como Gaia, “Sistema-Terra”, “Planeta Simbiótico” feito de ecossistemas sensivelmente interdependentes e respondentes. Lição da pedra que agora se reinstala no caminho do progresso, do desenvolvimento ou do crescimento, descaminhando o que antes parecia de livre trânsito, avenida linear, evolutiva, desimpedida. É a pedra mineral, “pedra-enigma”, que parece nos dizer: daqui não passará sem que tope com as consequências de seu avanço. É a máquina capitalista do mundo agora convertida na máquina anímica de Gaia. É pois como esfinge, *claro enigma*, que a pedra no meio do caminho nos induz hoje, mais que nunca, a urgentemente desacelerar a marcha, a moderar, a nos imbuir de tabus e pudores na relação com a natureza que emerge como tão perigosamente respondente. Daí, enfim, o desafio de pensar outros caminhos no meio da pedra, porque sem pedra, sem mundo, não há caminho possível (MARRAS, 2015).

É na sua própria experiência relatada no livro, Wisnik, que se pode recolher o testemunho dessa ação recíproca que estabelecemos com o mundo: é você nos dizendo aqui, com todas as letras, dos impactos da viagem a Itabira que o fizeram matutar este seu livro. Assim sendo, não passará de vã a pergunta destinada a isolar a origem que fez nascer o livro: se em você, em Drummond ou no mundo. Para mim, é muito claro que essa origem não se localiza em entes, mas em entres – não no discreto, mas no contínuo, na circularidade. E sua atenção, Wisnik, não me parece se desenvolver senão precisamente a partir desses entrelugares, dessas mediações. Nada de espírito humano sem espírito do mundo. No mesmo sentido, nada de fato sem ficção, já que ambos se continuam. Senão melhor: a figuração do fato depende da empresa ficcional. Nada de realidade sem imaginação. Daí que você nos faça deslocar (ou, antes, permutar) do sentimento do poeta em relação ao mundo para o sentimento do mundo que povoa o poeta.

Dizendo de outra maneira, eu estou aqui me referindo a um chamado contemporâneo do mundo (que se multiplica em mundos) com seus gritos dirigidos a nossos ouvidos moucos – modernos ouvidos moucos enfeitados/enredados pelo capital. Mas, assim como vamos aprendendo a duras penas que a natureza não está lá fora, também a máquina capitalista não nos é exterior. Aliás, o avanço desta, que nos emaranha, faz emergir nosso emaranhamento naquela, e na sua face a mais ameaçadora. Elas duas se engendram, se comunicam, se comaquinam conosco. Sendo esse lugar o dos vínculos, eis aqui uma outra versão de minha questão, Wisnik: como pensar, enunciar, sentir, agir, resistir *a partir* dos vínculos, *a partir* do

impuro, do poluído, contaminado, emaranhado, simbiótico? Poderíamos iluminar um Drummond poluído? Um mundano Drummond também ele ecologicamente situado na sociedade das coisas? Pois é isso também que seu livro me desperta e comunica. Drummond-no-mundo-da-mercadoria. Mas retomar as relações do poeta com o mundo sem operar a redução sociológica é tarefa que, para mim, você põe e cumpre de modo magistral no livro.

Toda essa tão entrelaçada maquinação de máquinas nada mecânicas nos envolve a todos. Quero dizer: não diz respeito apenas aos detentores do grande capital. Somos tão vítimas quanto algozes, passivos e ativos, engendramos as maquinações e somos por elas engendrados. Se o capitalismo nos transcende é porque ele é feito na nossa imanência a mais cotidiana. Eu estou convencido de que mercado, natureza, Estado, nenhuma dessas grandes figurações transcendentais se ergue, age e se mantém sem o envolvimento de cada um de nós nos mais comezinhos de nossos atos diários. Como sair dessa?

Das máquinas do mundo, e de fazer mundo, somos então todos partícipes, somos delas peça e motor, todos alinhados numa mesma “maquinaria dos dispositivos” (nesta sua tão precisa e preciosa expressão à p. 217): humanos e não humanos dispostos e disponíveis uns para os outros, dispositivos uns dos outros na maquinaria capitalista de mundo. É você mesmo, Wisnik, recuperando a noção de *dispositivo* de Agamben (e que também podemos lembrá-la em Foucault), que me faz pensar na necessidade (inclusive na argumentação aqui de seu próprio livro) de enfatizar esse caráter profundamente participativo que todos nós mantemos com os não humanos maquinados (tal o minério refinado) – todos nós, isto é, não apenas, e nem sobretudo, aqueles diversos avatares do grande capital financeiro que costumamos de imediato, não *sem* razão, mas não com *toda* a razão, *denunciar* como os vilões desse terrível estado de coisas em que ingressamos pelo Antropoceno, pelo Capitaloceno<sup>3</sup>.

Se clamo por uma ênfase dessa nossa participação na Grande Máquina capitalista, é porque, penso, grandiosas reflexões, como as suas neste livro, não podem entrar em risco, por mínimo que seja, por uma leitura que termine por delimitar, de modo simplificado, culpados e inocentes. É, em suma, enfatizar o que está latente no verso de Drummond que você deixa vazar na p. 138: “Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê”. Sim, somos todos “filhos da mineração”. No mesmo sentido, eu lembro, sempre lembro, aqueles versos de Drummond em “Relógio do Rosário”, nos quais o poeta se situa na instância do que estou aqui chamando de *poluído*:

nada é de natureza assim tão casta  
que não macule ou perca sua essência  
ao contato furioso da existência.

Você fala, Wisnik, da “pulsão predadora e espoliadora investida nos interesses que se alimentaram e se realimentaram das jazidas de Minas Gerais” (p. 169). Sim, sem dúvida. E, contudo, eu argumento aqui, essa pulsão pulsa porque nós todos, figurados como consumidores, dependemos dos produtos dessas jazidas: nossa pulsão alimenta aquela do grande capital, não é? Pergunto: como avançar a crítica para além

---

3 Sobre o Capitaloceno, cf. Haraway, 2016.



ou alguém da acusação dos grandes beneficiários do capital? Claro que eu também aponto o dedo para os “responsáveis” pelos crimes de Mariana e Brumadinho. Claro que faço coro à aplicação de punições severas, restituições de dinheiro, indenizações, multas sociais e ambientais, investimento em recuperação etc. Claro que morro de indignação com o fato de que a política da Vale, desde a sua privatização (vendida por 3 bilhões de dólares e tendo reservas de mais de 100 bilhões), é a de distribuir cerca de 66% dos lucros líquidos, como ocorreu entre 2008 e 2017, sendo que o próprio estatuto da empresa indica 25% de repasse obrigatório. E que os investimentos para a manutenção da operação, mesmo depois do acontecido em Mariana, foram reduzidos pela metade. Então são claras as prioridades da Vale que se tornou multinacional e grande exportadora de dividendos não taxados para fora do Brasil. Para piorar, a Vale ainda se beneficia de enormes incentivos fiscais do governo. E claro ainda que as grandes empresas e governos que compram esses minérios mundo afora são corresponsáveis por esses crimes. Mas o meu ponto, vou insistindo, é que cada um de nós que consome os minérios (e todos, sem exceção, os consumimos e deles nos beneficiamos), cada um de nós – incluindo os consumidores do minério brasileiro no exterior – deve trazer a responsabilidade para si também, porque somos também partícipes de todas as consequências sociais e naturais dessa extração.

A “feitiçaria capitalista”, para falar com Phillippe Pignarre e Isabelle Stengers (2007), é esse “sistema feitiçeiro sem feitiçeiros”. Pois então: como nos protegermos dessa feitiçaria, como desenvolver e cultivar “práticas de desenfeitiçamento” ao nos aceitarmos simbioticamente ligados a essa máquina? E como, sobretudo, fazer isso recusando a chave tão improdutiva da denúncia? Meu medo cada vez mais crescente, Wisnik, é esse de nos bastarmos na denúncia dos poucos e grandes agentes do capitalismo, nos esquecendo de nossa própria ação maquinadora: nós, os pequenos, mas muitos, agentes do capitalismo. Daí que me pergunto: a grande produção de mercadorias não depende do grande consumo delas? As grandes corporações não dependem de cada um de nossos corpos? Eu preciso simultaneamente considerar aquilo que nosso dedo aponta e o nosso dedo que aponta aquilo. Considerar, sem medo ou subterfúgios, que o capitalismo nos constitui, nos atravessa.

O ponto, para mim, é que por mais “ambientalmente correto” que seja o processo de extração (tal a de minérios e petróleo, para ficar só nisso), ainda assim são terríveis as consequências (ambientais, ecológicas, civilizacionais) dessa extração em escala e velocidade voltada ao abastecimento desenfreado da chamada sociedade do consumo. Como se sabe, essa expansão do consumo de bens – isso que muitos de nós entendemos como condição para promover maior igualdade econômica e social por via do desenvolvimento e crescimento –, essa expansão é absolutamente incompatível com o que o planeta é capaz de sustentar. Como agora nos reconhecemos profundamente atados a esse sistema sem com isso nos vermos de mãos atadas? Como criar no mais cotidiano de nossas vidas as resistências ao domínio do capitalismo a partir dele, de dentro dele?

O capitalismo, que tanto acusamos, nos é entranhado no mais fundo e superficial de nossas vidas. Não consigo me esquivar dessa evidência. Eu me indago diariamente: como renovar a crítica ao capitalismo ao nos reconhecemos envolvidos até o pescoço nele? Mas como fazer isso sem o pejo do remorso e da simples denúncia? O ferro cuja extração violenta Drummond soube tão bem criticar (como você bem nos mostra, Wisnik)

é, contudo, o mesmo ferro dos aros dos óculos do poeta, o mesmo ferro de sua máquina de escrever. O ferro imprimiu cada letra que compõe as palavras de Drummond... Juro que não encontro facilidade em distinguir o metal bom do metal mau.

Mas atentar para essa nossa visceral dependência em relação aos objetos-mercadorias não deve ter como efeito a paralisia da ação, da crítica, do pensamento, da resistência. Como então, repito, fazer a crítica fora do registro da culpa e da denúncia? É que a denúncia tem como efeito, no mais das vezes, localizar e fixar a responsabilidade em outrem, de modo a, por assim dizer, *nos incluir fora dessa*. Aprendo com Stengers que não é responsável transferir a responsabilidade aos nossos “responsáveis”. Aprendo com ela que, “se a denúncia tivesse sido eficaz, o capitalismo estaria morto há muito tempo” (STENGRS, 2017). Ou, ainda, Vinciane Despret (2015): “denunciar a mentira pode ser uma etapa necessária, mas parar aí é se recusar a pensar”.

Para terminar, não seria preciso dizer, Wisnik, que de modo algum você se basta na denúncia. Está longe disso o principal do que você faz Drummond fazer, do que o faz dizer para nós hoje. Eu apenas quis chamar a atenção para algo talvez residual que aparece aqui ou ali em seu livro, mas que pode produzir entre leitores menos advertidos a impressão de que nós nada temos a ver com o que você chama (como, por exemplo, na p. 74) de “poderes maquinadores do mundo”, ou, no mesmo sentido (p. 178), de “A ‘Grande Máquina’ dos poderes soberanos”. Fará sentido para você esse meu pequeno, mas sensível, incômodo?

Sou muito grato a você por me fazer sentir e pensar o que, meio de mau jeito, relatei aqui.

## SOBRE O AUTOR

**STELIO MARRAS** é professor de Antropologia do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), membro do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA/USP) e coordenador do Laboratório de Estudos Pós-Disciplinares (Lapod/USP).  
E-mail: smarras@usp.br  
<https://orcid.org/0000-0002-4283-1107>

## REFERÊNCIAS

- DESPRET, Vinciane. Entrevista com Isabelle Stengers e Vinciane Despret. Entrevista concedida a Oiara Bonilla e Tatiana Roque. *DR, Entrevista da Vez*, edição 1, março de 2015. Disponível em: <<http://revistadr.com.br/posts/entrevista-com-isabelle-stengers-e-vinciane-despret-2>>. Acesso em: abr. 2019.
- HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *Cli-*

- maCom Cultura Científica* – pesquisa, jornalismo e arte, ano 3, n. 5 (“Vulnerabilidade”), Campinas, Labjor, abril de 2016, p. 139-148.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARRAS, Stelio. No meio da pedra, um caminho: impactos ambientais na ecologia antropológica. *Revista Florestan* – Graduação em Ciências Contábeis da UFSCar, ano 2, n. 4, dezembro de 2015, p. 25-34.
- PIGNARRE, Philippe; STENGERS, Isabelle. *La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*. Paris, La Découverte, 2007.
- STENGERS, Isabelle. Entrevista com Isabelle Stengers e Vinciane Despret. Entrevista concedida a Oiara Bonilla e Tatiana Roque. *DR, Entrevista da Vez*, edição 1, março de 2015a. Disponível em: <<http://revistadr.com.br/posts/entrevista-com-isabelle-stengers-e-vinciane-despret-2>>. Acesso em: abr. 2019.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify, 2015b.
- STENGERS, Isabelle. O preço do progresso: conversa com Isabelle Stengers. Entrevista concedida a Mathieu Rivat e Aurélien Berlan. *DR, Dossiê Magia e Reprodução*, Edição 4, dezembro 2017. Disponível em: <<http://revistadr.com.br/posts/o-preco-do-progresso-conversa-com-isabelle-stengers>>. Acesso em: abr. 2019.
- TSING, Anna. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

# Uma economia política da poesia drummondiana

[ *A political economy of Drummond's poetry* ]

**Alexandre de Freitas Barbosa<sup>1</sup>**

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

**RESUMO** • O texto procura ressaltar a contribuição de José Miguel Wisnik em seu livro recente. Nessa obra, o autor realiza uma fusão entre a história do desenvolvimento e da mineração no Brasil, que teve como marco a criação da Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), e a invenção poética drummondiana, profundamente afetada pelo destino de Itabira, sua cidade natal. Tempo e espaço são aniquilados durante o processo de desenvolvimento econômico, mas também ressignificados criativamente pelo poeta, que vê o território onde se deu o seu processo de sociabilidade ser literalmente soterrado pela atuação da empresa. A Vale S.A., tal como renomeada em 2007, apenas depois das catástrofes de Mariana e Sobradinho parece ecoar o grito de dor do poeta, cuja inteligibilidade não era acessível aos seus contemporâneos. • **PALAVRAS-CHAVE**

• Poesia; Drummond; mineração; ferro; desenvolvimento. • **ABSTRACT** • The paper seeks to shed light on José Miguel Wisnik's contribution in his recent book. He integrates the history of development and mining in Brazil, which had as one of its hallmarks the creation of Rio Doce Valley Corporation (CVRD in *Portuguese*), and Drummond's poetic invention, deeply affected by the fate of Itabira, his hometown. Time and space are totally shattered by the process of economic development, but also creatively ressignified by the poet who sees the territory of his early sociability buried by the enterprise activity. Vale S.A., as it was renamed in 2007, only after the tragedies of Mariana and Brumadinho seems to convey the poet's echo of pain, not intelligible by his contemporaries. • **KEYWORDS** • Poetry; Drummond; mining; iron; development.

Recebido em 20 de maio de 2019

Aprovado em 13 de junho de 2019

BARBOSA, Alexandre de Freitas. Uma economia política da poesia drummondiana. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 275-279, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p275-279>

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

Em *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, José Miguel Wisnik conseguiu a proeza de incluir o poeta Carlos Drummond de Andrade, junto com Caio Prado Jr. e Celso Furtado, na bibliografia obrigatória dos cursos de Formação Econômica do Brasil das nossas universidades.

A obra empreende uma fusão entre a industrialização, o projeto de desenvolvimento e as negociações internacionais do país, por um lado, e a obra poética de Drummond, marcada por seu “destino mineral” itabirano, por outro. Essas duas faces do real aparecem enredadas na mesma trama. Uma não se reconhece (nem sequer parece existir) sem a outra, tal o êxito logrado na colagem desses dois mundos.

O objetivo de Wisnik não é traçar de maneira cronológica as pegadas de Itabira na obra do autor. É a própria obra literária de Drummond que aparece ressignificada à medida que o autor historiciza a geoeconomia que lhe serve de matéria-prima. Esse pano de fundo permite uma nova forma de acesso à obra literária. Em vez de forçar a barra, empurrando a análise “econômica” para dentro da obra drummondiana, em Wisnik é sempre a “poesia que decide”.

Itabira, território que se verga à extração de minério, com base nos Acordos de Washington (1942) negociados por Osvaldo Aranha – então embaixador de Vargas nos Estados Unidos –, deveria permitir o ingresso do Brasil no mundo moderno por meio da siderurgia. Isso de fato aconteceu. O outro lado da história foram as pedras deixadas no caminho.

Hoje sabemos que as barragens feitas de rejeitos engoliram o rio que dava nome à Vale – sem o Rio Doce no título desde 2007 –, destruíram a natureza e mataram centenas de trabalhadores e moradores de Mariana e Brumadinho. A obra-prima de Wisnik, marcada por essa catástrofe contemporânea, nos revela (teria sido possível fazê-lo antes?) que a catástrofe de Itabira não era mero instrumento retórico do poeta de origem provinciana. Ali ele se fez cosmopolita e teve acesso ao sentimento do mundo. O seu peito fora marcado a ferro. Drummond, ao acionar a sua “máquina poética”, fez dessa substância tóxica – “veneno remédio”<sup>2</sup> – a matéria-prima que lhe permitiu levar a poesia do século XX ao seu pico mais elevado. Creio ser essa a mensagem principal do autor da obra.

---

2 Trata-se de uma alusão ao título do livro anterior do autor, publicado pela Companhia das Letras em 2008.

Vejamos por quê. Itabira conforma o espaço real e simbólico em que o poeta se move na sua infância e adolescência. Se o sino da igreja é o marcador do tempo que acompanha o poeta funcionário na capital federal, o pico do Cauê preenche a vista que ele tinha do sobrado patriarcal, estrategicamente posicionado de modo a imprimir o seu lugar privilegiado naquela sociedade.

A história de Itabira significa a eliminação literal do tempo e do espaço, que compõem o chão (pedra) e o céu (mundo) emotivo do poeta, por meio da fúria avassaladora do processo de industrialização, simbolizada pela Companhia Vale do Rio Doce (CVRD). Trata-se de um “acaso objetivo”, termo emprestado pelo autor dos surrealistas (p. 110), sem o qual não se compreendem as transmutações processadas na sua obra desde *Alguma poesia* (1930), passando por *Sentimento do mundo* (1940) e *Claro enigma* (1951), até chegar a *Boitempo* (1973). Tal como o acaso que levou Wisnik a Itabira em 2014, para uma feira literária, um ano antes da tragédia de Mariana, quando então pôde ver o mundo de Drummond, ou o que restara dele.

Logo ao início do livro, Wisnik se refere a Itabira como “um mundo em que o mundo vai engolindo o mundo” (p. 29). Como não pensar em Fernand Braudel e a sua “economia-mundo” tentacular? – que não abarca todo o mundo, pois é “um mundo em si mesmo”, estabelecendo conexões a partir da camada superior em que se situa o lugar do capitalismo, conforme a sua definição (BRAUDEL, 1996, p. 9-10, 12-14, 35). Um mundo polarizado e escalonado em que a sede por extração de excedente “come espaço”, incorporando regiões que até então eram “zonas de silêncio”. Wisnik é braudeliano sem o saber quando narra “o assalto da história mundial” a essa “cidadezinha qualquer” (p. 39). Afinal, não diz o poeta no poema “América” do livro *A rosa do povo*: “uma rua começa em Itabira que vai dar em qualquer parte da terra”? Seria Drummond também braudeliano?

Até a estrutura triádica Wisnik empresta inconscientemente do historiador francês, pois o pico do Cauê é a um só tempo a “matéria primal” da história da localidade – “cada um de nós tem o seu pedaço no pico do Cauê”, verso de *Alguma poesia* (p. 45) –, a “matéria-prima” da indústria pesada em alta escala, e a “matéria primeira” da imaginação poética (p. 41-43). Reunidas em uma trama complexa, essas dimensões se entrosam e se atritam, gerando faíscas e explosões reais e criativas, enquanto o tempo corre “celerado” na sua ânsia de transformar em mercadoria a cidadezinha qualquer.

A cada lance da trama – iniciada, em 1911, com a concessão das jazidas itabiranas ao capital internacional, sob o comando do tubarão Percival Farquhar, passando por 1939, quando a concessão é cassada em pleno Estado Novo, e depois quando as jazidas são convertidas em fonte de minério exportado para os Estados Unidos e a Inglaterra –, “o passado volta insistente como matéria do presente” (p. 44). Até se tornar, no ato final, “presença alucinada da ausência” (p. 35).

O mesmo poeta que ensaiara uma adesão ao projeto de desenvolvimento nacional, ao fornecer como “prenda” de Itabira, dentre outras, “essa pedra de ferro, futuro aço do Brasil” (em “Confidência do Itabirano”, *Sentimento do mundo*, p. 94), agora bate em retirada. Drummond elimina o verso-prenda das edições seguintes a 1940 (p. 103-104), frustrado com o destino de Itabira, moeda de troca na geopolítica internacional, e mais ainda – pode-se cogitar –, com a sua própria recaída nacionalista. Faria alguma

diferença se o ferro de Itabira tivesse se transformado em aço nacional, e não em divisas a preço de banana? Ou quem sabe a crítica drummondiana à economia política do desenvolvimento contenha outras dimensões a serem escavadas por futuros pesquisadores?

A história recontada por Wisnik se “vale” dos poemas, das crônicas e dos artigos de jornal em que o grito do poeta ambientalista *avant la lettre* ecoa no silêncio coletivo. Em sua densa pesquisa, o autor “escava” os destroços do projeto industrializante, então abraçado por tantos corações e mentes, tal como impressos na poesia drummondiana e na sua Itabira. A transmutação definitiva do poeta se dá com *Claro enigma*, que marca “o fim da longa fase de latência do destino mineral, dando início a um estado de inconformidade impotente” (p. 145).

No início do segundo Vargas, quando o projeto de desenvolvimento ganha fôlego, ele encontra em Drummond um dos seus mais veementes críticos. Pois lhe é facultado penetrar no âmago do processo. Em 1948, ao se deparar enlutado, na última visita à sua mãe enferma, com o morro destroçado, num táxi-aéreo fornecido pela CVRD, parece-lhe claro o enigma: ele vira e sofrera na pele o “ponto escuro e doloroso” (p. 70) do desenvolvimento capitalista ainda no seu germe.

A destruição do pico do Cauê (“montanha virada do avesso na forma de um sino descomunal”, segundo Wisnik), a conversão da antiga fazenda de sua família em um depósito de rejeitos, o desabamento da Igreja da Matriz do Rosário junto com o “sino Elias” e a transformação de Itabira em canteiro de obras (p. 36-37, 133) desnudam o fetiche da mercadoria.

Drummond olha para trás, com suas “retinas fatigadas”, e percebe que o anjo da história se faz acompanhar, tal como em Walter Benjamin, na alusão certa de Wisnik, por um amontoado de ruínas. Enquanto isso, os militares e seus milagres ensaiam o *slogan* “Pra frente, Brasil” (p. 119), e a empresa exulta embalada pelo coro. O pesquisador, travestido de crítico literário, descobre no meio de tantas pedras uma pérola: o anúncio, matéria paga, da CVRD, publicado, em 20 de novembro de 1970, no jornal *O Globo*, com o seguinte título: “Há uma pedra no desenvolvimento brasileiro” (p. 117). Nosso poeta é a pedra.

Ao fim e ao cabo, Wisnik nos brinda não apenas com uma releitura da história do projeto de desenvolvimento (capitalista) no Brasil a partir da obra de Drummond. Ele abre uma nova chave de leitura à obra do poeta, trazendo para o centro da cena a “presença semioculta da mineração” (p. 188, p. 233), até então tratada como detalhe biográfico por boa parte da crítica literária especializada. Talvez porque, antes de Mariana e Brumadinho, esses conteúdos não fossem acessíveis. Hoje, Itabira é aqui, está em todos os lugares.

Wisnik nos convida, assim, a reler Drummond. Os seus primeiros poemas, quando o “mundo mineral” aparece de forma “tangencial” e “elíptica”, ganham renovada profundidade. Como se a economia iluminasse a política. Já nos poemas maduros de *Boitempo*, tal como ele nos demonstra, desaparecem a rebeldia modernista e a amargura gerada pela posição social. O pai já se encontra “sepultado na memória”, e o poeta encara de maneira objetiva e serena o seu lugar no mundo. Aqui a poesia ilumina a economia do Brasil patriarcal convivendo com os arroubos de modernidade.

A resenha pede um arremate. Com esse livro, José Miguel Wisnik produziu uma obra da mesma envergadura que Roberto Schwarz (2000) em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, que descortina o Brasil de Machado de Assis. Cada um a sua maneira e com seu método de lapidar. Literatura e sociedade justapostas, contrapostas, em profunda interação. Um corpo (a literatura) atado a outro corpo (a sociedade), do qual faz parte e transcende. Não à toa, discípulos do nosso ourives-mor, o mestre Antonio Candido.

## SOBRE O AUTOR

**ALEXANDRE DE FREITAS BARBOSA** é professor de História Econômica e Economia Brasileira do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

E-mail: [afbarbosa@usp.br](mailto:afbarbosa@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-0493-7488>

## REFERÊNCIAS

BRAUDEL, Fernand. *O tempo do mundo*. v. 3. In: \_\_\_\_\_. *Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.



# Maquinação do mundo: a potência da literatura

[“Maquinação do mundo”: the power of literature

Marcos Antonio de Moraes<sup>1</sup>

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

**RESUMO** · Este texto é uma resenha do livro *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração* (2019) de José Miguel Wisnik, focalizando questões relativas à hermenêutica nos estudos literários. · **PALAVRAS-CHAVE** · Resenha; Maquinação do mundo: Drummond e a mineração; José Miguel Wisnik, Carlos Drummond de

Andrade. · **ABSTRACT** · This is a review of the book “Maquinação do mundo: Drummond e a mineração” (2019) by José Miguel Wisnik, focusing on issues related to hermeneutics in literary studies. · **KEYWORDS** · Review; Maquinação do mundo: Drummond e a mineração; José Miguel Wisnik, Carlos Drummond de Andrade

Recebido em 18 de junho de 2019

Aprovado em 29 de julho de 2019

MORAES, Marcos Antonio de. Maquinação do mundo: a potência da literatura. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, 280-284, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p280-284>

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

“Temos que derreter Minas”, sentencia Monteiro Lobato em 1931 n’*O Estado de S. Paulo*, “é nas tremendas reservas de óxido férrico lá acumuladas que dorme o Brasil futuro – rico, sadio, poderoso” (LOBATO, 1972, p. 132). O artigo, recolhido nesse mesmo ano no opúsculo *Ferro*, é uma das peças da cerrada argumentação do literato e homem de negócios paulista em favor do desenvolvimento econômico do país, a partir da intensiva exploração de jazidas nativas e da nacionalização de atividades da produção do ferro. Garante, enfaticamente: sendo o ferro a matéria-prima da máquina, só ele “cria a riqueza e o poder” (LOBATO, 1972, p. 132), na segura premissa de que “civilização é maquinização” (LOBATO, 1972, p. 131). Na mesma pauta jornalística, Lobato critica o governo federal por assinar contrato considerado desvantajoso com a Itabira Iron Ore Company, que autorizava a empresa estrangeira a exportar três milhões de toneladas de minério, rendendo ao Brasil apenas “o magro salário do trabalhador que as minera, mais um magro frete às estradas que as transportam” (LOBATO, 1972, p. 152).

A postura pragmática de Monteiro Lobato mira exclusivamente o elemento econômico, visto como panaceia contra todos os problemas (políticos, raciais, climáticos) do país, em um “mundo que se vai ferrando até os dentes” (LOBATO, 1972, p. 138). A selvagem ação mineradora, fomentada pela ambição capitalista, local ou estrangeira, por fim, foi deixando marcas profundas na paisagem das alterosas, e em muitos campos da experiência coletiva brasileira. A pintora Djanira, em 1976, registrou, em uma série de telas, com fôlego de denúncia, a destruição causada pelas “Minas de ferro” em Itabira. Enormes sulcos terrosos, como devastadores tentáculos, arrasam a natureza, sitiando a cidade. Fixou, em *Mina de ferro, Itabira, CVRD*, em viés abstracionista, a enormidade das barragens de rejeitos da extração mineral, em sua ocre aridez aniquiladora. O fenômeno da mineração no Brasil do século XX até o presente suscita reações e avaliações críticas de cientistas, políticos, intelectuais, escritores e artistas plásticos, abordando variadas faces do empreendimento.

O professor de literatura brasileira José Miguel Wisnik, em *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, valendo-se de vigoroso instrumental analítico e interpretativo, focaliza a relação do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) com os diferentes momentos da intensiva exploração da hematita nos arredores de sua cidade natal, Itabira do Mato Dentro. Evidencia, em traços fortes,

como o tema da mineração perpassa a extensa obra drummondiana, de forma ostensiva ou latente, a começar pela evocação lírica da chegada de especuladores estrangeiros à região, de olho no ubérrimo terreno montanhoso, desaguando nos embates jornalísticos do escritor com a empresa estatal exploradora das jazidas, a Companhia do Vale do Rio Doce, nos anos de 1980. Ilumina-se no estudo, em principal, o espectro da história complexamente entranhada na poesia e na prosa do autor, desde a “notação fina, a rememoração lírica, a resistência sintomática e a intervenção de protesto até o enigma, a alegoria e a cifra interrogante sobre o destino humano” (p. 77-78). Ou, ainda, o tensionamento entre a “mitologia pessoal mais íntima” do poeta e o “real da história econômica” (p. 18).

Enquanto “livro de crítica literária” (p. 77) que institui consistentes diálogos com a história econômica, a geografia, a antropologia, as artes visuais e outras áreas do conhecimento, o ensaio sobre a poesia de Drummond testemunha a fecunda inquietude de Wisnik. Em seu percurso intelectual, debruça-se sobre variadas manifestações humanas, palmilhando a seara da música popular e erudita, da crítica cultural (futebol, teatro, política, questões de gênero) e o da criação (o cancionista). O estudioso da literatura interpreta a poesia de Drummond, sublinhando as relações entre texto e contexto, nas trilhas do pensamento teórico de Antonio Candido. Sob essa perspectiva, apreende a “massa de acontecimentos [...] condensados” no poema (p. 92) ou, ainda, reconhece “uma história social [...] entranhada no núcleo de um complexo poético” (p. 72). Essa leitura crítica, longe de querer apenas flagrar nos versos o biográfico, o anedótico ou o circunstancial – “subterfúgios para fugir à literatura” (p. 74) –, mostra a engenhosa transfiguração da matéria referencial em poética, a formalização artística de um modo de ver singular e de um posicionamento autoral em face da realidade. Sem estridências teóricas, Wisnik penetra “surdamente” (a célula musical do ensaio) nos meandros de uma intrincada cosmovisão poética. O apurado filtro analítico que distingue a mineração como inescapável linha de força do lirismo drummondiano propicia uma releitura original de “Máquina do mundo”, de *Claro enigma* (1951), na medida em que, podendo ela ser entendida como a “aparição intempestiva do Absoluto”, percepção corrente na fortuna crítica do poema, expressa ainda a “indicação elíptica de um trauma histórico e a intuição totalizante dos dispositivos de dominação e de exploração que se abrem no mundo do pós-guerra” (p. 46). Em uma visada, “Máquina do mundo” será igualmente compreendida pelo crítico como “pedra totalizante no meio do percurso [criativo], o núcleo secreto dessa história, seu cerne simbólico” (p. 45).

O ensaísta entrevê na poesia de Carlos Drummond de Andrade, encharcada de negatividade, “o campo de uma implacável autoanálise”, paragem “reflexiva e conflituada” que ajudaria a convalidar a sua “potência” discursiva (p. 42). Se *Maquinação do mundo*, com seu notável fôlego hermenêutico, ilumina o modo como uma “intuição poética” pôde captar a história recente da mineração, não apenas como experiência subjetiva, mas ainda como espelho do problemático processo da modernização brasileira, o que avulta no horizonte (programático) do estudo literário de Wisnik é o debate sobre a “força da poesia” (p. 70). O crítico cumpre, portanto, simultaneamente, a práxis interpretativa de poemas do criador de *A rosa do povo*, segundo um ângulo temático de visão inédito, e uma densa reflexão sobre a natureza,

as funções e a “razão de ser” da poesia na modernidade. Em Drummond e nos poetas de mesma grandeza, avalia-se que o artefato lírico se impõe como “instrumento de percepção alargada e de criação de mundos, de vislumbres antecipatórios que vão muito além da reportagem factual” (p. 20). Em face dos desconcertos do mundo, a poesia pode investir-se do alto “poder de questionamento”, em largo alcance, inquirindo inclusive sobre desarranjos sociais e políticos (p. 179).

Partindo do mergulho no universo lírico de Drummond, cria-se, no ensaio, o paradigma da poesia enquanto “potência”. Sendo ela uma forma de conhecimento, em profundidade, do ser nas “maquinações do mundo”, irmana-se à filosofia. Em trecho de alta voltagem elucidativa das funções da poesia, mormente em tempos de obscurantismo, Wisnik compõe uma síntese memorável ao afirmar que ela nos convida “a aderir ao espanto da enormidade da vida e da morte (em vez de se agarrar a soluções generalizantes a serem atiradas contra quem se desvia), a encarar os múltiplos vieses dos desejos (em vez de escondê-los na perseguição aos outros), a vibrar o destino da coletividade (em vez de limitar-se à manutenção dos próprios privilégios e da própria cegueira obstinada)” (p. 22). A poesia (a literatura), em suma, refina o sentido de humanização.

O estudo literário de José Miguel Wisnik instaura um provocante curto-circuito no aparato crítico do livro ao observar o tensionamento entre poesia e experiência histórica, quando a primeira anseia modificar a segunda, percebida como precária ou injusta. A poesia, então, encara vicissitudes, vivencia seus limites. Sendo a poesia de Drummond um “rompante poderoso” (p. 179), discurso inquietante e corrosivo, emparelhado a outros de seus textos que aspiram a resistir ao vagalhão capitalista (figurado na mineração), esse artefazer lírico, entretanto, vai experimentar o sentimento “de uma derrota sem objeto e sem paralelo” (p. 142), de “batalhas inglórias” (p. 162), ou, ainda, de “fracasso na tentativa de deter a pulsão predadora e espoliadora” dos interesses mercantis (p. 169). Sob essa luz crua, o poema “luta” (p. 163), mas não faz frente ao rolo compressor do produtivismo universal. A despeito de tantos gestos engajados de Drummond, o Pico do Cauê transformou-se em volátil capital internacional, deixando em seu lugar ruínas e um rastro de miséria e sofrimento, *vide* a tragédia de Mariana e, agora, a de Brumadinho. Inútil a poesia?<sup>2</sup>

Com o artista plástico (e escritor) Nuno Ramos, José Miguel Wisnik levanta a incontornável questão de fundo: a que se deve “a pouca ressonância do objeto artístico no ambiente em que se insere”? Em face da percepção de que a “energia emitida” pela matéria estética estaria em “descompasso com o meio” que a engendrou, lamenta-se a falta de uma “audiência ativa capaz de rebater a potência das questões investidas” nas obras de imaginação (p. 237). A sombria constatação, antes de mais nada, aguilhoa a consciência, suscitando movimentos de reconfiguração do presente. A mil léguas de esboçar um réquiem para a poesia (e, para a literatura, a arte), *Maquinação do mundo* vem realçar o vigor reflexivo e crítico das artes, como forças de resistência a tantas adversidades e como centelha de utopias (empuxos de transformação da realidade degradada).

À crítica literária, o seu quinhão de compromisso em nosso “parque humano”

---

2 Glosso aqui o título da obra de Leyla Perrone-Moisés, *Inútil poesia e outros ensaios breves* (2000).

(Sloterdijk, 2000): ensinar a surpreender as mais fundas camadas de significados do texto, trazendo a lume o verdadeiro sentido da fruição da arte, a força do pensamento crítico, os processos de autoconhecimento, a plena vivência de alteridades, a percepção de transformações que favorecem a todos indistintamente. Se há sempre uma cota política no exercício da crítica literária, ela energiza-se ao valorizar o gosto do exercício escritural, como nos ensina, agora, José Miguel Wisnik, com esse saboroso ensaio magnetizado pelo senso estético. E como também nos ensinava Mário de Andrade, em 1939, ao assegurar no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em seu primeiro texto na coluna Vida Literária: “a crítica é uma obra-de-arte, gente”! (ANDRADE, 1993, p. II).

## SOBRE O AUTOR

**MARCOS ANTONIO DE MORAES** é professor de Literatura Brasileira do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).  
E-mail: mamoraes@usp.br  
<https://orcid.org/0000-0001-7127-9254>

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Começo de crítica (5 mar. 1939). *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1993.
- LOBATO, Monteiro. O escândalo do Petróleo [1936] e Ferro [1931]. *Obras completas de Monteiro Lobato*. 1ª série, literatura geral, v. 4. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*: resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

# O espírito do lugar na subjetividade de Drummond

[ *The spirit of place in Drummond's subjectivity*

Jaime Tadeu Oliva<sup>1</sup>

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

**RESUMO** • Este breve artigo destaca e argumenta como esse ensaio sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade se estruturou tendo como uma de suas bases o que o antropólogo Edward Hall (2005) denominava a “dimensão oculta”. Na verdade, ele se referia ao espaço, aquela materialidade de nossas vidas, nem sempre considerada, mas de relevância notória. Uma relevância para além da funcionalidade óbvia, pois capaz de participar como elemento ativo não só da vida social, mas também da formação da subjetividade dos indivíduos e, nesse caso, do poeta. • **PALAVRAS-CHAVE** • Dimensão oculta; espaço; lugar;

espírito do lugar. • **ABSTRACT** • This brief article highlights and argues how this essay on Carlos Drummond de Andrade's work was structured around one of its foundations what anthropologist Edward Hall (2005) called the “hidden dimension”. In fact, he referred to space, that materiality of our lives, not always considered, but of notorious relevance. A relevance beyond obvious functionality, as capable of participating as an active element not only of social life, but also of the formation of the subjectivity of individuals, and in this case of the poet. • **KEYWORDS** • Hidden dimension; space; place; spirit of place.

Recebido em 20 de maio de 2019

Aprovado em 1º de agosto de 2019

OLIVA, Jaime Tadeu. O espírito do lugar na subjetividade de Drummond. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 285-289, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p285-289>

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

Quando terminei de ler *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, de José Miguel Wisnik, tive a certeza de que havia percorrido uma obra de grande valor. Para além da qualidade da escrita, do conhecimento profundo e profissional da obra do poeta e da sensibilidade interpretativa do autor, há algo a mais que impressiona nesse livro. Trata-se de uma ampliação incomum e criativa do contexto de referência empregado nas interpretações. O autor foi impelido a considerar de forma aprofundada várias dimensões contextuais da vida e obra de Drummond, anteriormente um pouco negligenciadas. Com esse novo quadro referencial Wisnik escreveu um livro de crítica literária que move céus e terras (e subsolos), para transcender o lugar-comum e enveredar pelo ensaio que rompe fronteiras disciplinares, com cerimônia cuidadosa, é certo, mas que não tem medo de transitar.

Sem mais delongas, queria destacar que o contexto de referência utilizado inclui uma dimensão costumeiramente obscurecida, no caso o meio geográfico que envolve inevitavelmente a poesia de Drummond. Essa obra está indissoluvelmente integrada à mineração, uma mineração que tem lugar, logo tem um espaço e, mesmo como concretude dura, participa da composição do espírito do lugar, que por sua vez está implicada na formação subjetiva do poeta.

Conforme o estereótipo da geografia, que de forma interessante aparece tanto no texto do autor, como nos versos de Drummond, a geografia se reduziria a um fluxo de informações que organiza um mundo, uma lógica distributiva de lugares, de países, de cidades e assim por diante. Se assim for, como julgar esta breve citação que farei aqui, de um eminente geógrafo, Augustin Berque?

[...] aquilo que a paisagem nos dá, no final das contas, não são verdadeiramente as aparências, nem verdadeiramente a natureza das coisas e sim um meio-termo: formas pregnantes, que estão em nós tanto quanto elas estão no mundo. São elas que fazem que nós estejamos no mundo, como o mundo está em nós. (BERQUE, 2000, p. 113 – tradução nossa).

É quase Drummond, não é? Até as ressonâncias da palavra mundo nos remetem ao poeta. No entanto, é simplesmente uma face do que se pratica atualmente na geografia. Trata-se de uma reflexão sobre a natureza geográfica da existência e da

experiência dos seres humanos. Do que Eric Dardel chamava de “geograficidade”<sup>2</sup> do ser, do homem em relação ao mundo, a significação dos lugares na produção dos homens. Desse tipo de reflexão originaram-se vários termos que são tributários de sua contribuição: espaço vivido (espaço subjetivo), imaginário geográfico, lugar, espírito do lugar, topofilia e outros que pertencem à chamada geografia cultural, numa área do conhecimento muito chacoalhada nos últimos anos por vários impulsos renovadores, que respondem, até tardiamente, a questões que as realidades sociais colocavam. Alguns desses termos circulam bem no livro, em especial *espírito do lugar*, que dá título a um capítulo de destaque.

Em *Maquinação do mundo* o autor se viu instado a interpretar, a argumentar, a reconstruir relações do poeta com o mundo, mundo que é imediatamente geográfico, melhor dizendo espacial. Ilustro com uma passagem da página 188: “O retorno ao texto [ao poema “*A máquina do mundo*”], aqui, se faz no sentido de destacar e perseguir aspectos e dimensões que decorrem do partido assumido por este livro: o de que a presença semioculta da mineração na obra de Drummond deixa nele marcas e cifras [...]” que não foram alvo da atenção devida, segundo o autor. Imediatamente, lembrei-me de um livro importante do antropólogo norte americano, Edward Hall (2005), denominado *A dimensão oculta*. Haveria uma dimensão integrante da vida social, que participa, que opera no conjunto da dinâmica social, inclusive nas obras literárias, mas que está oculta, pouco percebida, que é o espaço. Em especial o espaço produzido pelo humano... que não precisa ser uma obra física, pois há um momento produtivo e decisivo, por exemplo, para o Pico do Cauê (uma personagem trágica do livro), quando ele deixa de ser expressão geomorfológica na paisagem e passa a ser visto como uma jazida de hematita. Ora, no livro *Maquinação do mundo* esses objetos geográficos que em associação conformam a espacialidade de vida de Drummond são quase que ativos na sua poesia. Assim como são ativos na constituição social e econômica da sociedade em geral.

Uma interrupção útil: mesmo na geografia, mesmo no campo da renovação, resiste-se fortemente a essa suposta atividades dos não humanos, mesmo que esses sejam evidentemente obras humanas, ou projeções humanas, com suas dinâmicas impregnadas da intencionalidade social, dos interesses econômicos e políticos, por exemplo. O pavor é o determinismo geográfico, que se expressa, se não exagero, no livro quando Wisnik se refere a certo preconceito de incluir na interpretação da obra literária, não só a biografia – uma história menor –, mas a geografia. O determinismo geográfico é um poderoso dislogismo epistemológico, que é um tipo de pecha que interrompe todas as discussões.

Pois bem, há muito para além dessa pecha, o que a grande tese do livro *Maquinação do mundo* demonstra de forma convincente e até contundente. Nesse sentido, como o livro explora de forma sensível, detalhada, e não abandona nunca a dimensão espacial como uma das chaves interpretativas da poesia de Drummond, ele é

---

2 Eric Dardel tornou-se célebre na geografia acadêmica a partir da publicação de seu livro *L’homme e la terre*, em 1952. De fato, não é a geografia como disciplina que lhe interessa, mais a “geograficidade”, que é como ele denomina a relação do homem com o mundo, pois isso na verdade é que define a natureza da realidade geográfica.



também um livro de geografia e, claro, para mim isso é um elogio, e me deixa feliz perceber o quanto a inteligibilidade dos objetos de estudo pode ganhar em avaliar essa dimensão oculta (o espaço). Se isso se mostrou evidente numa obra literária, que não é exatamente o mundo das explicações diretas, mais visível ainda será nos outros campos de atividades sociais.

Por fim, queria indicar algumas abordagens e raciocínios dignos da geografia contemporânea que percorrem o livro e iluminaram a obra poética de Drummond.

- As relações multiescalares que envolvem o lugarejo (Itabira do Mato Dentro), que será peça importante na modernização brasileira, na geopolítica e na economia mundial, impregnando a subjetividade do poeta por conta dessa condição (*Itabira era conectada misteriosamente com o mundo*). Isso era um prenúncio do que hoje chamamos de hiperespacialidade, nova condição das relações entre os lugares, os grupos sociais e os indivíduos.
- A importância das fases do desenvolvimento tecnológico, fazendo de Itabira uma tecnosfera fáustica ou *faustiana* (palavra cara à geografia, que aparece algumas vezes no livro), que caracteriza não somente as formas predadoras de produção, mas também as mais sofisticadas. Aliás, a linha de ataque do grande geógrafo brasileiro Milton Santos (1994), que investiu muito na interpretação dos períodos técnicos, na circulação das técnicas como elementos constitutivos do mundo, do mundo do Drummond.
- A questão ambiental, mas não a questão apenas da degradação, mas também o quanto é deprimente essa economia predatória do extrativismo que não cria, da modernização que não moderniza.
- A força da presença das paisagens (uma emanção visual do espaço) no imaginário social. A subtração da paisagem em Itabira, que agora é só ausência, cujos impactos permeiam o texto, produzindo a atmosfera que impregnou o poeta.

Há ainda muitos elementos de (e no) relevo que não vou mencionar aqui e outros que ainda não percebi, mas que estão lá, pois o autor encontrou na sua interpretação uma jazida onde há muito o que explorar, se vocês me perdoam a metáfora mineral, muito óbvia nessa ocasião, mas irresistível para reagir a esse grande livro.

## SOBRE O AUTOR

**JAIME TADEU OLIVA** é professor da área temática de Geografia do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

E-mail: [jtoliva@usp.br](mailto:jtoliva@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-5540-629X>

## REFERÊNCIAS

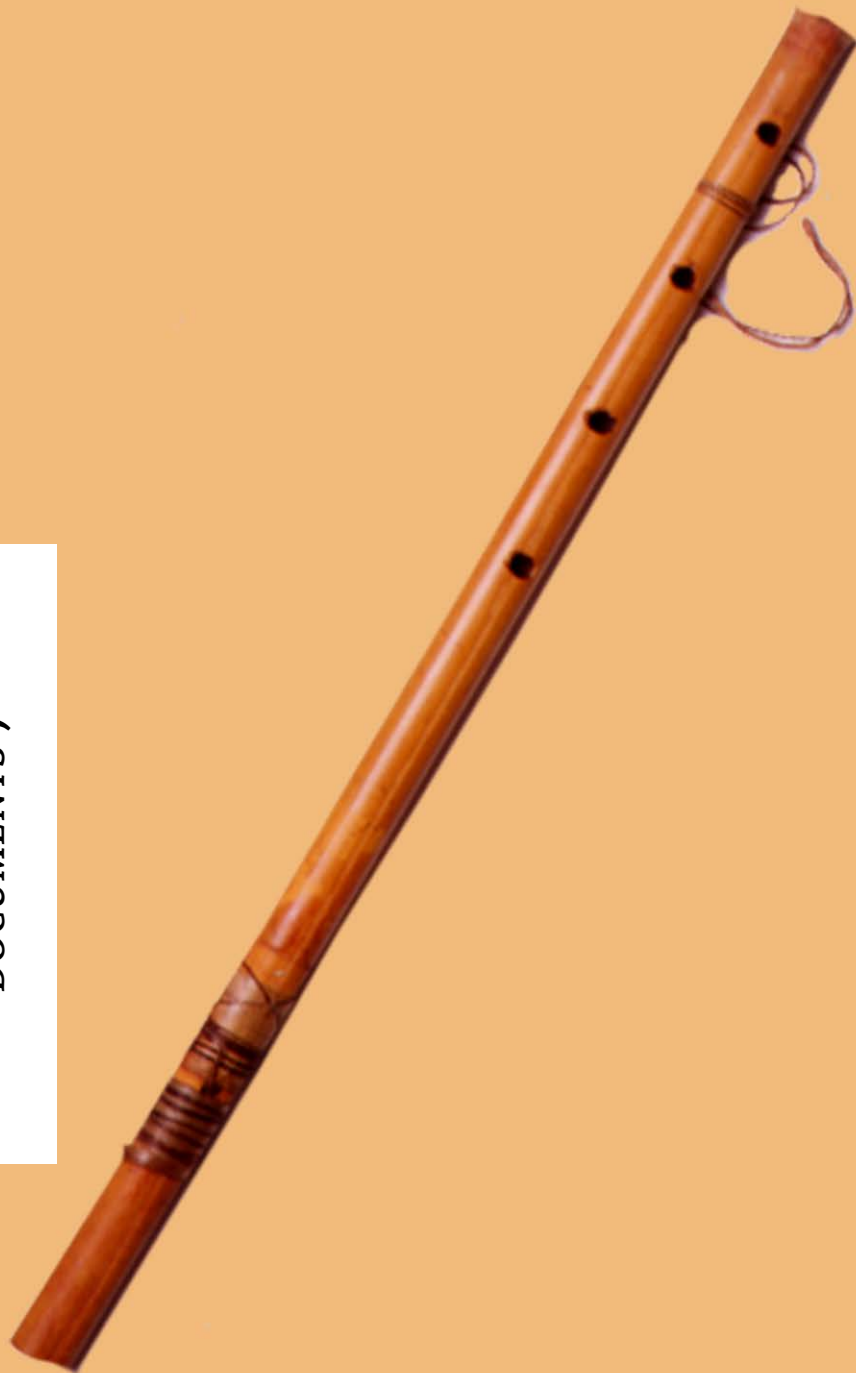
BERQUE, A. *Médiance: de milieux en paysages*. Paris: Éditions Belin, 2000.

DARDEL, Éric. *L'homme et la terre*. Nature de la réalité géographique. Éditions du CTHS, 1990. (Coll. «CTHS-Format», n. 6).

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Nobel, 1994.

**DOCUMENTAÇÃO •  
DOCUMENTS )**



Gaita (inacabada) - (flauta, pífaro, pife, flautim), década de 1920, séc. XX - bambu e embira, 37,5 x 1,5 x 1,5 cm.

Coleção de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Coleção Mário de ANDRADE

# Fundo Camargo Guarnieri: reflexões multidisciplinares

[ *Camargo Guarnieri Archive: multidisciplinary reflections* ]

Giovana Beraldi Faviano<sup>†</sup>

**RESUMO** · Este texto apresenta o histórico do arquivo pessoal do compositor Camargo Guarnieri (1907-1993) desde a formação até sua chegada à instituição de guarda, o Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Verifica-se esforço sistemático do titular na construção de um legado arquivístico em coerência com sua narrativa de vida tanto como um ato autobiográfico, quanto como forma de resistência às mudanças políticas e culturais que viveu. Por último, a partir de uma descrição breve de sua correspondência, são demonstradas redes de sociabilidade entre o compositor e outras personalidades de sua época e suas relações com outros arquivos pessoais e a instituição de guarda. · **PALAVRAS-CHAVE** · Camargo Guarnieri; arquivo pessoal; epistolografia; redes de sociabilidade. ·

**ABSTRACT** · This article presents the history of the personal archive of the composer Camargo Guarnieri (1907-1993) since its formation until its arrival at the institution where it is held, the Archive of the Institute of Brazilian Studies of USP. It is verified a systematic effort from the composer at the construction of an archival legacy in coherence with his life narrative, both as an autobiographic act and as a form of resistance against the political and cultural changes he has lived. For last, from a brief description of his correspondence, it is demonstrated social networks between the composer and other personalities of his time and their relations with other personal archives and the cultural institution where they are held.

· **KEYWORDS** · Camargo Guarnieri; personal archive; epistolography; social networks.

*Recebido em 30 de maio de 2019*

*Aprovado em 29 de julho de 2019*

FAVIANO, Giovana Beraldi. Fundo Camargo Guarnieri: reflexões multidisciplinares. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 291-302, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p291-302>

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

O estúdio do compositor Camargo Guarnieri (1907-1993) foi seu local de trabalho por muitos anos de sua vida artística e profissional. Em um pequeno apartamento da Rua Pamplona, o maestro trabalhou em composições, levou adiante seu projeto pedagógico, guardou livros e documentos relativos ao cotidiano da carreira artística e recepcionou intérpretes, críticos e demais personalidades do meio musical. Após sua morte, seu legado continuou sendo preservado nesse estúdio e, em 1999, foram iniciadas as tratativas de doação entre a família e a Universidade de São Paulo. No entanto, o princípio de um incêndio ocorrido na noite de 28 de abril de 2000 motivou uma transferência imediata da documentação mais relevante para o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP)<sup>2</sup>.

O fogo foi logo controlado e, de acordo com o boletim de ocorrência, apenas uma estante e o aparelho de fax foram comprometidos. Não obstante, o que chama atenção nesse episódio é a anedota contada pelo bombeiro que participou do socorro prestado: ao entrar no estúdio, reconheceu Mário de Andrade na foto que o compositor mantinha pendurada na parede e avisou seus colegas para tomarem cuidados redobrados, pois se tratava da casa de um estudioso<sup>3</sup>. Esse laço entre o compositor e o autor de *Pauliceia desvairada*, retomada pelo bombeiro em momento tão crítico, ilustra e reforça a importância das redes de sociabilidade e relações entre homens de um determinado tempo e lugar que, por sua vez, se espelham em seus arquivos pessoais e as instituições de salvaguarda. Ao longo de sua vida, ao falar sobre suas escolhas estéticas e anos de formação, Camargo Guarnieri mencionava a relação de amizade e ensinamentos com Mário de Andrade como forma de conferir autoridade ao seu discurso e às suas obras. Esse vínculo, como se verifica, permanece na materialidade dos documentos que se expõe aos olhos dos pesquisadores.

Após a chegada do Fundo Camargo Guarnieri à instituição de guarda e pesquisa, foram realizadas a “Semana Camargo Guarnieri” e, em 2001, a exposição “Arquivo Camargo Guarnieri: espelho da criação”, cujo objetivo era mostrar ao público a

2 Doação do Acervo Camargo Guarnieri. Processo USP 99.1146315

3 “Os bombeiros foram rápidos e o chefe deles, ao entrar no escritório, viu a foto de Mário de Andrade na parede e contou-me depois, avisou os colegas: ‘Vamos tomar muito cuidado, porque aqui é a casa de um estudioso’; assim, ao invés de jogarem água, eles combateram o fogo com espuma, não destruindo os documentos”, lembra Vera Camargo Guarnieri (HAAG, 2000).

riqueza e variedade dos materiais que compõem o fundo. Ao longo destes 20 anos, a disponibilidade para consulta pública contribuiu para a produção de pesquisas de iniciação científica, dissertações e teses, nas mais diversas áreas de conhecimento.

Em 2001 foi lançado o livro *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) e Imprensa Oficial. Esse é o maior catálogo já publicado sobre o compositor, com textos críticos e analíticos, cronologia de vida e obra, biografia e publicação e análise das cartas trocadas entre o compositor e Mário de Andrade. Trata-se de um projeto iniciado ainda na década de 1980, idealizado por Vasco Mariz e Edino Krieger, então presidente da Funarte, e elaborado com a colaboração do próprio compositor, que, infelizmente, não pôde ver a concretização desse trabalho apesar de sua grande expectativa. Por outro lado, o organizador Flávio Silva, ao herdar o projeto, ampliou a pesquisa sobre a documentação, que ainda se encontrava no estúdio do compositor, o que permitiu um trabalho acurado e com dimensões maiores do que fora inicialmente planejado.

Apesar disso tudo, a natureza diversificada e abundante do Fundo Camargo Guarnieri traz uma riqueza de possibilidades ainda a ser explorada: longa e densa correspondência, recortes de jornal e matérias extraídas de periódicos, partituras, programas musicais, fotografias, contratos com editoras e demais espécies documentais datam da década de 1920 até a morte do compositor e compõem aproximadamente 30 mil documentos.

Nascido em 1907, na cidade de Tietê, interior paulista, Camargo Guarnieri foi um dos mais importantes compositores brasileiros do século XX. Morto aos 85 anos, teve longa carreira profissional e atuou em várias frentes: maestro, compositor, professor e, sobretudo, artista e intelectual. Batizado como Mozart Guarnieri, deixou de usar o nome do compositor austríaco e adicionou o sobrenome da mãe, Camargo, que vinha de uma família tradicional paulista. Saiu do interior e mudou-se para a capital com seus pais e irmãos aos 15 anos e, dadas as dificuldades financeiras, trabalhava como barbeiro e ajudante de seu pai. No entanto, desde criança já mostrava inclinação musical e recebia incentivo paterno para aprender música e tocar piano. Em São Paulo, logo deixou a barbearia do pai para trabalhar em salas de cinema, casas noturnas e lojas de partituras. Quase o tempo todo em frente ao piano, Guarnieri foi adquirindo intimidade e experiência prática de relevância com a música. Longe da educação formal, foi também na capital paulista que o jovem músico conheceu as pessoas que o ajudariam a se formar compositor.

Uma dessas pessoas foi Mário de Andrade, que Camargo conheceu por intermédio do amigo Alberto Munhoz, que, por acaso, morava no mesmo prédio que o seu professor de piano Antônio de Sá Pereira. Essa é mais uma das várias coincidências que se sucedem na vida do jovem músico até se tornar um compositor consagrado. Ao lado de Lambert Baldi, Mário de Andrade foi seu outro “pai espiritual”, como Camargo Guarnieri gostava de se referir aos seus dois grandes mestres. Enquanto Baldi se ocupou de sua formação técnica, Mário se encarregou de sua formação estética e intelectual<sup>4</sup>.

---

4 Mário de Andrade também foi importante para a projeção pública de Camargo Guarnieri, inserindo seu nome na imprensa, por meio de críticas, e sugerindo seu nome ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde o jovem músico conseguiu um emprego formal (WERNET, 2009).

CAMARA DOS DEPUTADOS

Rio, 20-11-1934

Mário Andrade.

Recibi ontem uma carta a respeito do caso de Guarnieri e ontem mesmo falei sobre o caso com o Armando, aqui. O meu fôlego me dá a maior coragem para com o seu recôndito, cujos minutos passados são a primeira a reconhecer e proclamar. Não se me que conhece o Guarnieri, que foi professor de Armando e é amigo de

te. Quando comecei a tratar do assunto e me referi ao nome de Guarnieri, o Armando atalhou-me logo, naturalmente: "V. sabe que este nome é de quem eu conheço música de verdade?"

V. V., meu irmão, que o caso do seu protegido está em ótimas condições. Foi o que podia fazer aqui e tudo; recibi a melhor notícia de, no meu pedido; disse-

me o interventor que o caso do candidato é o dele. Entretanto, não descaí, sem deixar meu amigo descaí. Isto é, certifiquei outros! Quando o Conservatório não for oficializado e forem recibos e nomeações, tenham a lembrança. Falem diretamente ao Armando e ao Armando, relembro o que é preciso fazer. A mim mesmo, V.

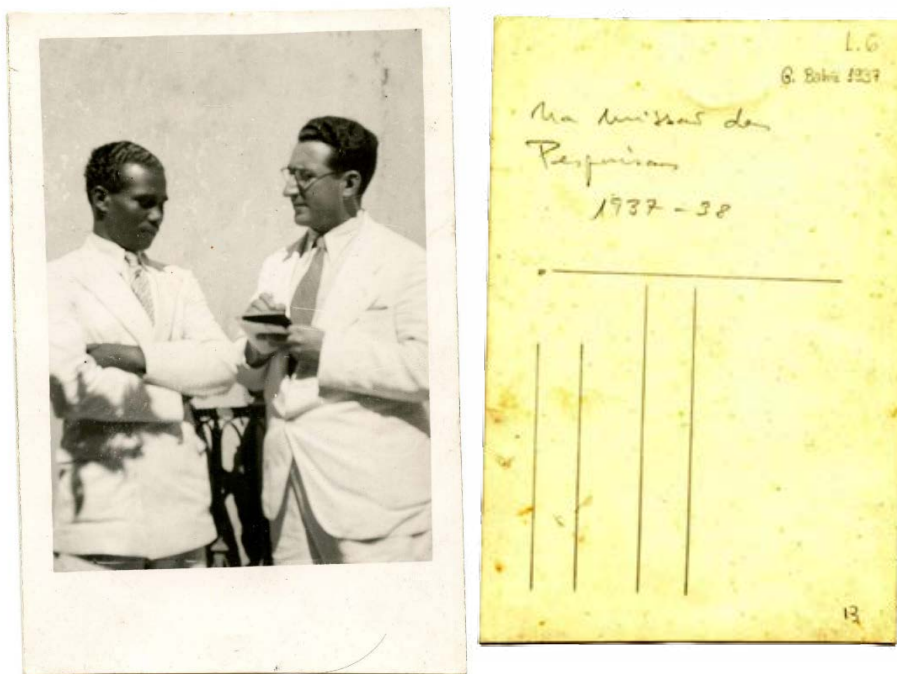
me chama a atenção para que novamente um nome se dê se junto aos demais.

Abraços a V. e, por seu intermédio a todos os homens de bem.

Deixe por mim os meus e minhas queridos. Um abraço e Pa.

Atte' tps Carlos

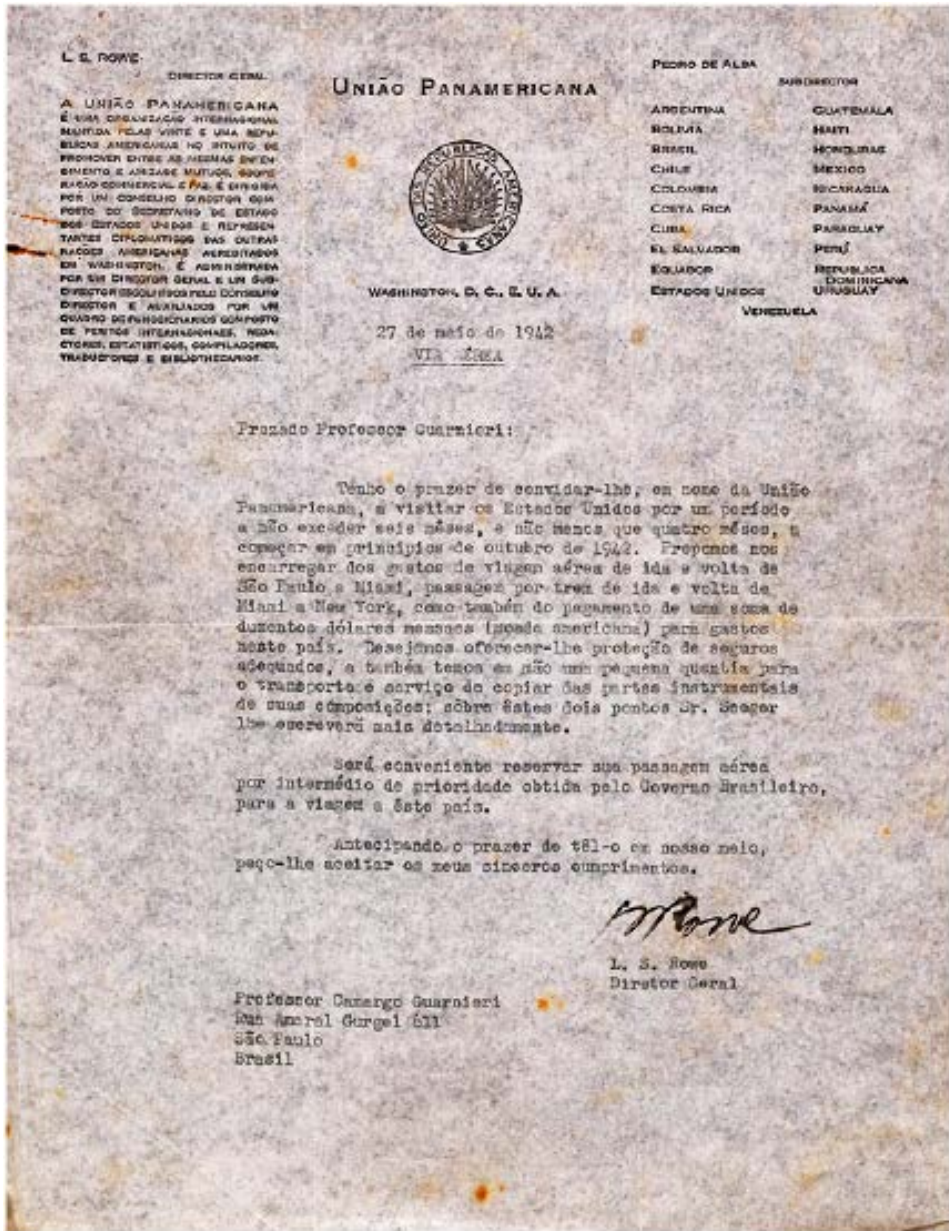
**Figura 1** – Carta de Carlos de Moraes Andrade ao irmão Mário de Andrade, 20 de novembro de 1934, informando a reação positiva do interventor de São Paulo, Armando Sales, diante da indicação do nome de Camargo Guarnieri para o quadro de professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Esse documento estava em posse do compositor e faz parte do Fundo Camargo Guarnieri. Fonte: Arquivo IEB/USP



**Figura 2** – Camargo Guarnieri fazendo anotações durante pesquisa realizada no II Congresso Afro-Brasileiro, Bahia. No verso, anotação manuscrita: “Na missão das pesquisas 1937-38”. Fonte: Arquivo IEB/USP

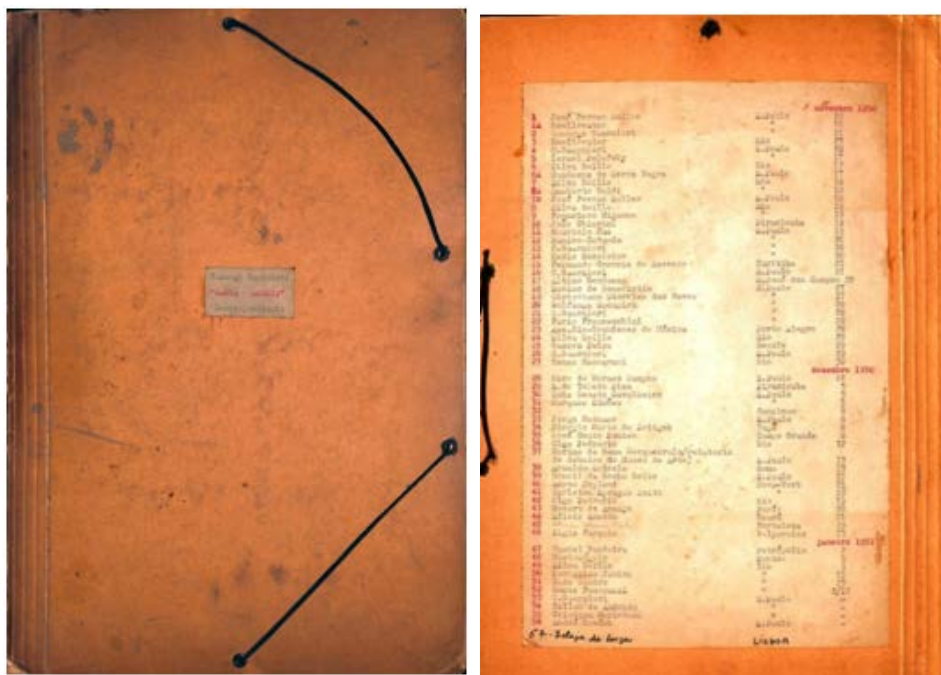
Na década de 1940, termina o principal período de formação do compositor, e suas criações começam a ganhar relevância: em 1942 veio seu primeiro prêmio internacional – o *Concerto nº 1 para violino e orquestra* vence o concurso organizado pela Divisão de Música da União Pan-Americana; em 1944, a *Sinfonia nº 1* ganha em primeiro lugar o Prêmio Luiz Alberto Penteado Rezende, em São Paulo; em 1946, sua *Sinfonia nº 2* conquista o segundo lugar do Concurso Sinfonia das Américas. A partir daí, sua projeção internacional e as conquistas de outros prêmios foram crescendo: apresentações, encomendas, júris de concursos, no Brasil e no exterior, ajudaram a transformá-lo num compositor mais tocado e reconhecido internacionalmente do que em seu próprio país. Seu arquivo apresenta documentos textuais e iconográficos de viagens a países da América Latina, Europa, União Soviética e Estados Unidos – para onde voltou várias vezes e manteve relações próximas com diversas personalidades.





**Figura 3** – Carta a Camargo Guarnieri convidando-o a passar seis meses nos Estados Unidos após vitória em concurso organizado pela União Panamericana. Fonte: Arquivo IEB/USP

Conhecido como artista genial e homem de personalidade e opiniões muito fortes, Camargo Guarnieri teve a vida marcada por algumas polêmicas e, em 1951, talvez tenha sido a primeira e maior de toda sua vida. Escreveu e publicou em vários meios de divulgação a *Carta aberta para os músicos e críticos do Brasil*, condenando os rumos estéticos que estava tomando a nova geração de compositores brasileiros. O grupo Música Nova, liderado pelo compositor alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreutter, devotava a maior parte de sua produção ao serialismo e preconizava essa teoria no ensino da música. Para Guarnieri o grupo ameaçava a identidade musical do país e não estava comprometido com uma arte verdadeira: eram músicos ainda inexperientes na composição que, todavia, compunham sem técnica apropriada.



**Figura 4** – Capa e contracapa de pasta de papelão em que o compositor Camargo Guarnieri guardou as cartas recebidas em manifestação à publicação da *Carta aberta*. O sumário, colado na contracapa, é elaborado a partir da data de redação da missiva e seu respectivo autor. Fonte: Arquivo IEB/USP

Em 1975, é criada a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, e Guarnieri assume como regente titular um conjunto formado por músicos profissionais sem objetivos didáticos específicos, como seria comum dentro de um estabelecimento de ensino. Pelo reconhecimento de sua atividade musical, além do título de Maestro Emérito, em 1989, Camargo Guarnieri batiza o auditório da Universidade.

Guarnieri foi uma personalidade muito ouvida nos meios artísticos. Sempre requisitado a prestar depoimentos e realizar entrevistas, tanto na mídia impressa quanto em eventos, o compositor, sempre que podia, deixava clara sua postura

estética. Dessa maneira, o Modernismo e a discussão sobre o nacionalismo musical sempre estiveram presentes em sua fala ao longo de mais de 60 anos de trabalho e 600 composições.

Em sua correspondência, estimada em 14 mil documentos, verifica-se a ambiguidade comum do gênero epistolar: ao mesmo tempo que a carta se situa no diálogo e na sociabilidade, sempre voltada para o interlocutor, também é marcada pelo privado, confissões, confiança e subjetividade. De um lado, diálogos e amizades epistolares revelam a intimidade de seus interlocutores, as vicissitudes do indivíduo e os impactos das mudanças sociais e políticas na vida cotidiana. Por outro lado, as cartas de Guarneri são também instrumentos de seu ofício, marcadas pela funcionalidade prática e burocrática do dia a dia do compositor: organização de concertos, valores de cachê, definição de datas para compras de passagens de avião, indicação de intérpretes, convites para júris e concursos, cumprimentos por prêmio recebido, são algumas das atividades intermediadas pelo ato de escrever e receber cartas.

Somente para citar alguns nomes dos principais interlocutores de Guarneri e visualizar o alcance geográfico e a complexidade da rede de contatos da qual fazia parte, vale mencionar os maestros Eleazar de Carvalho e Alceu Bocchino, os musicólogos e críticos Eurico Nogueira França, Renato Almeida, João Caldeira Filho, Vasco Mariz, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Charles Seeger, Carleton Sprague Smith, os apoiadores do meio cultural gaúcho Zuleika e Paulo Guedes e a jornalista Maria Abreu, os pianistas Arnaldo Estrella e Paulo Affonso, este último também professor da Universidade de Brasília, mas talvez seja na categoria de intérpretes que se constata mais nomes femininos, como Laís de Souza Brasil, Maria Vischnia, Yara Bernette, Vanya Elias-José e Isabel Mourão. Na América Latina, importante mencionar o diplomata e pianista Jaime Ingram, o musicólogo Francisco Curt Lange e o seu professor Lamberto Baldi. Com instituições, verificam-se como principais interlocutores órgãos do governo, como o Ministério da Educação e o Ministério das Relações Exteriores; embaixadas e consulados; universidades brasileiras e estrangeiras, como a Columbia University, Wisconsin University, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade de Brasília, Universidade de Santa Maria; escolas de ensino musical; fundações, instituto e sociedades civis comprometidas com a arte, como a Louisville Philharmonic Society, John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Para além do meio musical, outros nomes conhecidos também aparecem como correspondentes de Guarneri: Manuel Bandeira, Pietro Maria Bardi, Mário Pedrosa, Otto Lara Resende e Érico Veríssimo são alguns.

Apesar da internacionalização de sua projeção artística, os vínculos do compositor com a cidade de São Paulo são evidentes em seu arquivo. Foi na capital paulista que Camargo Guarneri se fez compositor, consolidou sua carreira e viveu até o fim da sua vida. Quando chegou com seus pais, viveu na Barra Funda, trabalhou nas ruas do centro de São Paulo e frequentou a casa da Lopes Chaves. Mais adiante, quando já estabelecido na carreira, comprou um apartamento na Rua Pamplona e, na mesma rua, seu estúdio, onde passava a maior parte do tempo trabalhando, compondo, lendo, estudando e lecionando. Deu aulas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, foi regente do Coral Paulistano e mesmo quando assumiu aulas nas

universidades federais de Goiás e Uberlândia, em 1967 e 1972, respectivamente, nunca se mudou de São Paulo, realizando viagens frequentes a Goiânia e à cidade mineira. Em 1975 entrou para o quadro de funcionários da Universidade de São Paulo, onde permaneceu até o fim de sua vida, falecendo em 1993 no Hospital Universitário.

Camargo Guarnieri empenhou-se em construir e cuidar de seu arquivo para além das necessidades da vida administrativa. Não apenas pela quantidade expressiva de documentos que sobreviveram ao tempo, mas por outros indícios que demonstram preocupação biográfica na composição de um legado arquivístico. Podemos citar como indício o conjunto de obras e partituras escritas até o ano de 1928 que constituem sua “obra interdita”, determinada assim pelo próprio compositor em seu testamento. Ao limitar a reprodução e comercialização desse material, Camargo Guarnieri demonstra consciência da importância de serem conhecidos seus primeiros escritos, porém não reconhece que podem colaborar com a validação de sua carreira nos anos posteriores. É um dilema que se coloca nas instituições que lidam com arquivos pessoais e a memória: respeitar o pedido de limitações impostas pelo próprio titular dificulta os estudos e o acesso a esse material, contradizendo a própria intenção de guardá-lo e fazê-lo ser visto no futuro<sup>5</sup>.

Outro exemplo que demonstra sistematicidade na organização de sua documentação situa-se na tênue fronteira entre vida doméstica e profissional, comum aos artistas que, assim como os políticos, dependem de sua projeção pública. Em matéria publicada pelo *Jornal da USP* na ocasião da outorga do título de Maestro Emérito, lemos: “Negando-se, polidamente, a falar sobre seus três casamentos, Camargo Guarnieri diz que em casa só vê televisão” (*Jornal da USP*, 1989). Com intenção de obter pormenores para a biografia que constará no catálogo da Funarte, Maria Abreu escreve ao compositor com perguntas sobre detalhes e episódios de sua vida e informa: “Não se preocupe. Mencionarei os casamentos o mais sumariamente possível”<sup>6</sup>. Verifica-se, no Fundo Camargo Guarnieri, que documentos da vida íntima do compositor são raros: a vida familiar e doméstica é pouco documentada, em especial seus dois primeiros casamentos. Trata-se, majoritariamente, de um arquivo construído para contar a história do homem-compositor, do artista e sua trajetória profissional e, se não omitindo, ao menos encobrando as relações domésticas e amorosas.

Sob a ótica arquivística, verificam-se no Fundo Camargo Guarnieri dois aspectos que se complementam. Por um lado, trata-se de um arquivo, na medida em que é o resultado de um acúmulo natural de documentos produzidos na condição de instrumentos necessários para a efetivação de atividades. No caso, sua carreira de compositor demandava a produção e circulação de cartas, envios e recebimentos de contratos,

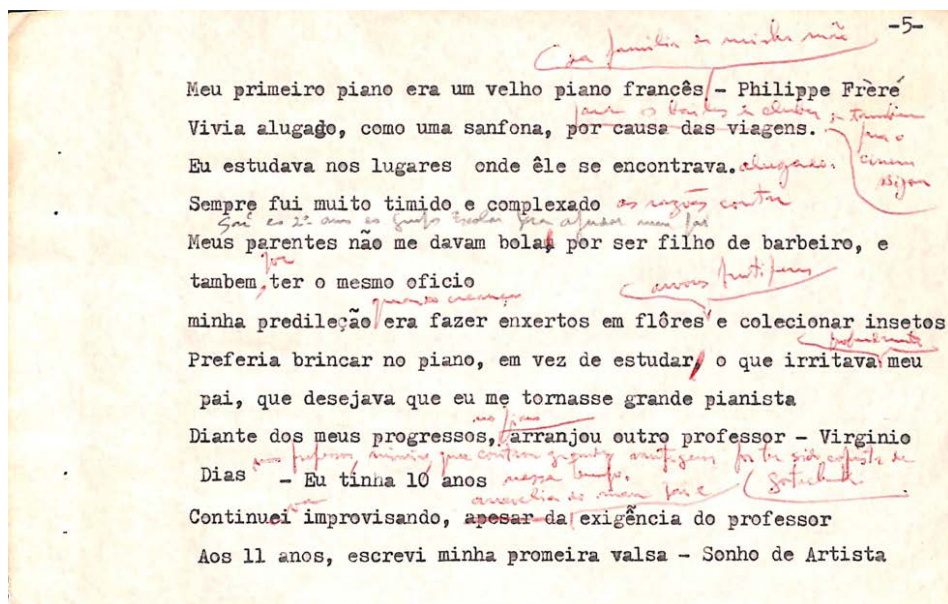
---

5 “Guarnieri optou por não destruir as obras, numa demonstração de sagacidade. Se a circulação comercial desta produção atrapalharia a aura de compositor e a intencional monumentalização que ele desde cedo empreendeu à sua produção, a conservação dessa música para uso exclusivo para fins de estudo potencializava esta intenção. Quando, a partir de 1928, Guarnieri começou mais efetivamente a dar passos rumo a uma profissionalização como compositor, e a uma organização sistemática de seu acervo pessoal, a decisão de não destruir estas obras demonstra o quanto ele tinha certeza de que ele, como compositor, mereceria ser estudado algum dia” (EGG, 2010, p. 58).

6 Carta de Maria Abreu a Camargo Guarnieri, 8 jan. 1987. Fonte: Arquivo IEB/USP.

acumulação de recortes de jornais, retratos, cópias de fotografias, biografias e currículos sempre disponíveis para serem enviados aos organizadores de concertos e instituições, partituras, gravações nos mais diversos suportes, como fitas cassete, além de documento de identidade, passaporte, extratos bancários, recibos, contratos, entre outros.

Por outro lado, é também resultado de um esforço de legitimação e projeção de uma imagem de si num ambiente institucional artístico ainda muito incipiente e marcado pelos embates e disputas estéticas. Ao falar sobre si, seja em entrevistas, depoimentos, currículos ou no acúmulo de seus documentos, Camargo Guarnieri ordena os eventos vividos, enfatizando mais ou menos cada episódio, na direção de uma narrativa coerente. Para além dos fatos, alguns temas são constantes: a função social do artista, a expressão da sensibilidade na música, o que é a “verdadeira” arte, a produção de uma arte nacional, o estudo técnico e filosófico da música, entre outros. Esses elementos trazem mais uma camada de significado à construção autobiográfica do compositor. Depois da *Carta aberta*, defensor do nacionalismo e assumidamente contra a cultura pop, Guarnieri foi associado ao conservadorismo. Contar sua própria história da maneira como se via foi um empreendimento levado adiante pelo compositor também como uma reação à opinião pública que o associava ao obsoleto e o mantinha afastado das apresentações e círculos artísticos. Philippe Artières (1998, p. II), em clareza impecável, aponta para esta dupla função do arquivamento do eu: “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência”.



**Figura 5** – Ficha de papel número 5, do total de 14, com dados biográficos do compositor, em ordem cronológica. Provavelmente essas fichas eram utilizadas em ocasiões nas quais Camargo Guarnieri narrava sua trajetória de vida e falava sobre sua obra, tais como palestras e depoimentos

Para além dos estudos que se dedicam às práticas de arquivamento individuais e às relações com identidade e autobiografia, o Fundo Camargo Guarnieri é também fonte privilegiada de estudos das relações sociais de uma época, como já mencionado acima a partir do exemplo de Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. No entanto, a título ilustrativo, gostaria de mencionar dois nomes que percorrem diversos fundos do Arquivo IEB a partir do arquivo do compositor. A pianista Yara Bernette aparece no Fundo Camargo Guarnieri como importante intérprete de sua obra, e destaca-se sua atuação como musicista. No Fundo Caio Prado Jr., porém, Yara Bernette é componente do núcleo familiar, pois foi casada com Carlos da Silva Prado, pintor e irmão do autor de *Formação do Brasil contemporâneo*. O segundo exemplo é Rossine Camargo Guarnieri, que se manifesta nos fundos de seu irmão Camargo Guarnieri, esposa Waldisa Russo, Mário de Andrade e Caio Prado Jr., ora como família, ora como poeta e colega militante do Partido Comunista.

A partir do tratamento arquivístico sistemático da documentação do compositor Camargo Guarnieri e sua disponibilização via catálogo eletrônico do IEB, será possível visualizar outras redes de sociabilidade. O índice remissivo e os recursos de busca permitem a recuperação dessas informações que não se apresentam em primeiro plano, mas que podem trazer contribuições para futuras pesquisas voltadas para as relações pessoais e a circulação de ideias no meio cultural e político do Brasil no século XX.

## SOBRE A AUTORA

**GIOVANA BERARDI FAVIANO** é mestranda em História Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

E-mail: [giovana.faviano@usp.br](mailto:giovana.faviano@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0002-0773-220X>

## REFERÊNCIAS

- ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 1998, p. 9-34.
- EGG, André Acastro. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.
- HAAG, Carlos. *USP recebe acervo de Camargo Guarnieri*. *Jornal VALOR*, 10 de Agosto de 2000.
- HEYMANN, Luciana Quillet. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHON, Joëlle; HEYMANN, Luciana (Org.) *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p. 67-76
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: Edusp, 2016.

JORNAL da USP. Órgão Oficial da Universidade de São Paulo, n° 86, 28/3-2/4/1989, p. 6-7.

SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial, 2001.

WERNET, Klaus. *Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

## **MISSÃO**

A *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB)* tem como missão refletir sobre a sociedade brasileira articulando múltiplas áreas do saber. Nesse sentido, empenha-se na publicação de artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros.

## **CRITÉRIOS PARA APRESENTAÇÃO E PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS**

### **CONDIÇÕES GERAIS**

- A *RIEB*, de periodicidade quadrimestral, tem caráter multidisciplinar e publica artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros (em português, espanhol, francês, italiano e inglês).
- A *RIEB* aceita artigos de portadores de título de doutor, bem como de doutorandos inscritos em programas regulares de pós-graduação no Brasil e no exterior.
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela *RIEB* devem ser submetidos em formato digital através do portal SciELO de submissões: <http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo consideradas a autenticidade e a originalidade do trabalho.
  - a) Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
  - b) Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
  - c) O prazo médio de resposta para os autores é de quatro meses.
- A revista reserva-se o direito de adequar o material enviado ao seu projeto editorial e padrão gráfico.

### **RESPONSABILIDADES**

- Os autores se comprometem a informar a futuros interessados em adquirir quaisquer direitos autorais sobre seus textos acerca do teor do Termo de Autorização assinado para a publicação das obras na *RIEB*.



- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.
- Fica estritamente restrita aos autores dos artigos a responsabilidade pela reprodução das imagens e pelos termos de autorização se houver detentor de direitos autorais. Essas imagens devem conter créditos e legendas.
- A RIEB não se responsabiliza pela redação nem pelos conceitos emitidos pelos colaboradores/autores dos artigos.
- Os autores asseguram que o artigo é inédito e não está sendo avaliado por nenhuma outra publicação. Não são considerados inéditos artigos cujo conteúdo advém diretamente de capítulos de mestrados e doutorados disponíveis em bancos digitais de teses e dissertações.

## **FORMA E PREPARAÇÃO DE ORIGINALS**

### **Padronização do trabalho enviado**

#### *1. Formatação*

- Programa: word, edição 97-2003, formato .doc; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: times new roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

#### *2. Quantidade de caracteres*

- Artigos: entre 30 mil e 52 mil caracteres (incluindo espaços).
- Resenhas: entre 5 mil e 20 mil caracteres (incluindo espaços).
- Notícias e documentação: até 20 mil caracteres (incluindo espaços).

#### *3. Citações*

A forma de citação deve seguir o padrão ABNT NBR 10520/2002 (Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação).

- Para a indicação da fonte, deve-se utilizar o sistema (AUTOR, data, p.) logo após a citação.
- Caso o nome do autor já esteja incluído na sentença e a citação seja dire-

ta, é necessário acrescentar data e número de página entre parênteses. Ex.: De acordo com Candido (1988, p. 53), “a literatura comparada foi instituída...”. Ver: item 6.3 Sistema autor-data (ABNT NBR 10520/2002).

- Citações diretas com até três linhas devem entrar no corpo normal do texto, entre aspas duplas. Aspas simples devem ser utilizadas para indicar citação dentro de citação. Incluir (AUTOR, ano, p.) logo após a citação.
- A partir de quatro linhas, as citações, sem aspas, devem estar separadas por uma linha (antes e depois), corpo 11, a 2 cm da margem, texto justificado, com indicação (AUTOR, ano, p.) logo depois.
- Supressões, interpolações, comentários devem estar indicados com o uso de colchetes: [...], [ainda de acordo com ele] etc.
- Quando a citação incluir texto traduzido ou destaque tipográfico realizado pelo autor, além dos dados da obra de que foi extraído o trecho, na nota de rodapé relacionada à citação deve constar: (tradução nossa/minha) ou (grifos nossos/meus).
- Toda citação deve ser seguida da indicação (AUTOR, ano, p.), permitindo sua identificação nas referências. Se houver duas ou mais obras de mesmo autor no mesmo ano, é necessário acrescentar letras (a, b, c...) ao lado do ano para que a publicação possa ser identificada.
- Se houver mais autores com o mesmo sobrenome e mesmo ano de obra, indicar o prenome: (SOUZA, Américo, ano).

#### 4. Notas, referências, resumo/abstract

- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição ou tenha sido baseado em algum outro artigo, essa informação deve ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es), e conter, no máximo, 360 caracteres.
- Resumo e *abstract* – incluindo de três a cinco palavras-chave/*keywords* – devem conter, juntos, de 1.300 a 1.700 caracteres (incluindo espaços).
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer as respectivas legendas e créditos.
- O artigo deve obedecer à norma ABNT NBR 6023/2002 (Informação e documentação – Referências – Elaboração), colocando-se as referências logo após a citação no sistema (AUTOR, data, p.).

- Notas explicativas devem ser inseridas no rodapé com números arábicos (corpo 10, espaço simples). O número das notas no corpo do texto deve ser elevado.
- A lista de referências deve ser incluída no final do texto, em ordem alfabética pelo sobrenome do autor. Todas as indicações de fontes que foram utilizadas no artigo devem constar nas referências, com recuo da segunda linha na terceira letra da primeira linha (corpo 11).

SOBRENOME, Nome. *Título do livro*: subtítulo. 2. ed. Cidade: editora, ano. (Nome da coleção).

BASTOS, Rodrigo Almeida. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6. *Anais...* Rio de Janeiro: CBHA/UFRJ/UERJ/PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.

BN – Fundação Biblioteca Nacional. Catálogo de discos. Disponível em: <[http://catcrd.bn.br/scripts/odwpowrzk.dll?INDEXLIST=discos\\_pr:discos](http://catcrd.bn.br/scripts/odwpowrzk.dll?INDEXLIST=discos_pr:discos)>. Acesso em: 20 jul. 2018.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

GARCIA, Walter. Cordialidade, melancolia, modernidade: o trabalho de João Gilberto. Conferência de encerramento. Comunicação oral. In: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA, 2. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

HEMEROTECA Digital. Acervo de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <[bndigital.bn.br/hemeroteca-digital](http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital)>. Acesso em: ago. 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap. 4, p. 93-138.

\_\_\_\_\_. *Visão do paraíso – os motivos edênicos do descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

IMS – Instituto Moreira Salles. Acervo musical. Disponível em: <<http://acervo.ims.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2018

IVAN, o Terrível. Direção de Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1944-1958. (187 min.), 35 mm, PB.

MANO BROWN. Mano Brown. *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 46, nov./2000-jan. 2001, sem paginação. Entrevista concedida a Spensy Pimentel. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/2000/11/15/mano-brown>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium*, Campinas, v. 15, 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>. Acesso em: 27 fev. 2007.

O NOME da rosa. Produção de Jean-Jaques Annaud. São Paulo: Tw Vídeo distribuidora, 1986. 1 Videocassete (130 min.): VHS, Ntsc, son., color. Legendado. Port.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).

SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE DIREITOS HUMANOS FUNDAMENTAIS, I., 2015. *Anais...*

Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/oB8SmtNUcsztGYt8oUXhRdHZlcDg/view>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão?* – a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775). 2004. 338 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

- É necessário inserir o DOI (Digital Object Identifier) de cada referência bibliográfica – quando houver – (que pode ser encontrado no *site* [www.crossref.org](http://www.crossref.org)), conforme o exemplo abaixo:

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Sur la muséologie. *Culture & Musées*, v. 6, n. 1, 2005, p. 131-155. <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377>.

## UTILIZAÇÃO DO OPEN JOURNAL SYSTEMS – OJS NO PORTAL SCIELO

### I. Cadastro

- Os autores devem realizar seu registro através do *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>>.

### II. Avaliação cega por pares

Para assegurar a integridade da avaliação por pares cega, para submissões à revista, deve-se tomar todos os cuidados possíveis para não revelar a identidade de autores e avaliadores entre os mesmos durante o processo. Isso exige que autores, editores e avaliadores (que podem enviar documentos para o sistema como parte do processo de avaliação) tomem algumas precauções com o texto e as propriedades do documento:

1. O autor do documento deve excluir do texto seu nome, substituindo por “Autor”.
2. A filiação do autor à respectiva instituição, e-mail e minicurrículo também devem ser excluídos.
3. Em documentos do Microsoft Office, a identificação do autor deve ser removida das propriedades do documento:

### **Passo 1**

- a) Arquive o texto original e faça a verificação numa cópia do documento.
- b) Abra a cópia e exclua nome do autor (substituindo por “Autor”), sua filiação (\*), identificação de “patrocínio” ou origem do texto (\*\*) etc., colocando em seu lugar asteriscos. Verifique todo o arquivo, excluindo minicurrículo e e-mail, por exemplo.
- c) Clique no **Botão do Microsoft Office**  (no alto, à esquerda). Vá em **Preparar** e clique em **Inspecionar documento**.
- d) Na caixa de diálogo **Inspetor de documentos**, selecione todas as caixas que aparecem.
- e) Clique em **Inspecionar**.
- f) Ao lado de cada caixa selecionada, clique em **Remover Tudo**.
- g) Feche o arquivo, salvando suas alterações.

### **Passo 2**

- a) Localize o arquivo na pasta em que foi salvo. Clique nele com o botão direito do mouse e abra suas **Propriedades**.
- b) Na aba **Detalhes**, clique em **Remover propriedades e informações pessoais**, que aparece (geralmente em azul) na parte de baixo da janela.
- c) Selecione a caixa **Remover as seguintes propriedades deste arquivo**.
- d) Clique em **Selecionar tudo** (embaixo, à direita) e em **Ok**.

4. É de responsabilidade do autor o envio de arquivo que não o identifique para garantir avaliação imparcial dos pareceristas e para que seu texto não seja descartado.
5. Caso o artigo seja aprovado, ao receber a súmula com as orientações dos pareceristas, o autor deve incluir no arquivo todos os dados extraídos para não identificar a autoria do texto: nome, instituição a que está afiliado (nome por extenso, sigla, cidade, estado, país), minicurrículo/pequena apresentação (no máximo, 5 linhas), e-mail etc.

### III. *Submissão on-line*

- Os autores poderão enviar seus trabalhos a partir do seguinte *link*: <<http://submission.scielo.br/index.php/rieb/user/register>>.
- Os artigos devem ser enviados de acordo com as normas de formatação e condições para submissão de artigos da *RIEB*.
- O tamanho máximo permitido para *upload* de arquivos no sistema OJS é de 10MB.
- As imagens, bem como as respectivas legendas (com referência completa de autoria, instituição detentora de direitos autorais e autorização para publicação), devem ser numeradas e inseridas no corpo do texto.

