

ADELIA BEZERRA DE MENESES
• VINÍCIUS OLIVEIRA PEREIRA • PAULO
BIO TOLEDO • VÍCTOR SANTOS
VIGNERON • MÔNICA GOMES
DA SILVA • MATILDES DEMÉTRIO
DOS SANTOS • MARCONI SEVERO •
ANA KOURY • MARCELO FECUNDE
DE FARIA • ROBSON CORRÊA
DE CAMARGO • ANA BEATRIZ
DEMARCHI BAREL • MÁRCIO
MARCIANO • OTÁVIO ERBERELI
JÚNIOR • FÁBIO ALEXANDRE DOS
SANTOS

revista



REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS

N.º 80 / DEZ. 2021





Capas da RIEB, da esquerda para a direita: n.1 (1966), n.10 (1971), n.20 (1978), n.30 (1989), n.40 (1996), n.50 (2010), n.60 (2015) , n.70 (2018) e n. 80 (2021).

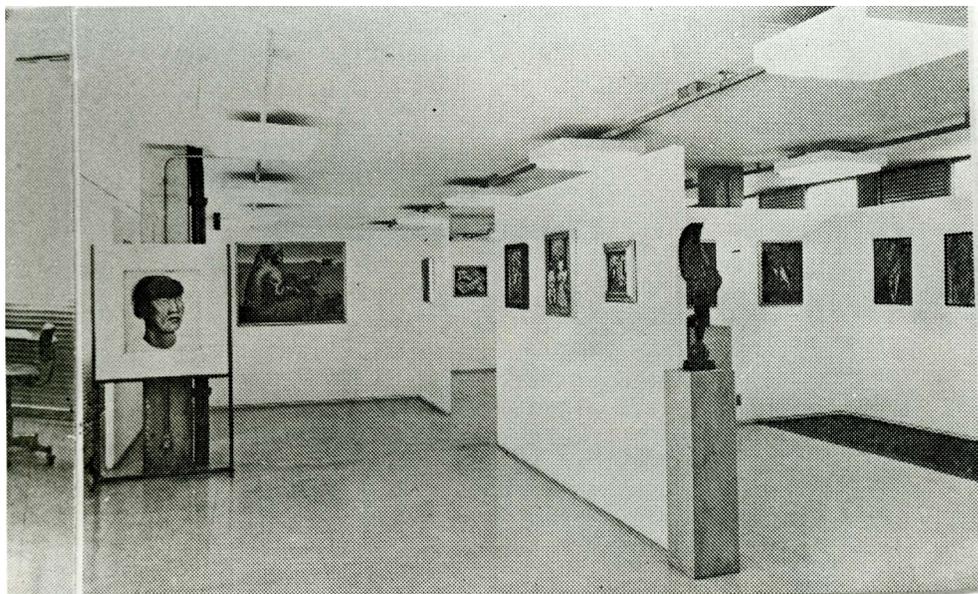


Sessão solene de abertura do Encontro Internacional de Estudos Brasileiros e I Seminário de Estudos Brasileiros, em 13 de setembro de 1971. Da esquerda para a direita: José Aderaldo Castelo (diretor de 1966 a 1981); Orlando Marques de Paiva (vice-reitor à época; reitor de 1973 a 1977); Sérgio Buarque de Holanda (diretor de 1962-1964, fundador do IEB).

Fotógrafo: Jorge Maruta. Arquivo IEB-USP, Fundo IEB, código de referência: IEB-033-004-027.



Brasilina Pereira de Lima e Catarina Cristóforo, na Biblioteca da antiga sede do IEB. Arquivo IEB-USP, Fundo IEB, código de referência: IEB-033-002-002.



Acervo do IEB em exposição. Espaços do Instituto na Sede do Bloco D do Crusp.
[entre 1980 e 1988]. Arquivo IEB-USP, Fundo IEB, código de referência: IEB-033-020-005.



Construção da nova sede do IEB, na Avenida Professor Mello Moraes.
Fotografia de Ivanir Ferreira de Souza Lopes. [de 1/9/1992 a 30/9/1993].
Arquivo IEB-USP, Fundo IEB, código de referência: IEB-033-036-015."



Construção da nova sede do IEB, na Avenida Professor Mello Moraes.
Fotografia de Ivanir Ferreira de Souza Lopes. [de 1/9/1992 a 30/9/1993].
Arquivo IEB-USP, Fundo IEB, código de referência: IEB-033-036-014."



Construção da nova sede do IEB, na Avenida Professor Mello Moraes.
Fotografia de Ivanir Ferreira de Souza Lopes. [de 1/9/1992 a 30/9/1993].
Arquivo IEB-USP, Fundo IEB, código de referência: IEB-033-036-018."



Vista da sala de consulta do Arquivo IEB-USP, na sede Colmeias-USP. [1995].
Arquivo IEB-USP, Fundo IEB, código de referência: IEB-033-058-046.



Sede do IEB nas Colmeias-USP. O Instituto permaneceu nela até 2019. [2003].
Arquivo IEB-USP, Fundo IEB, código de referência: IEB-033-130-001.



Oficina “Mário, Educador” – CEU Jaçanã (Foto Educativo)



Fachada do IEB. Foto Marcos Santos / USP Imagens.

Ata da Primeira Reunião do Conselho Administrativo do I. E. B. Nos trinta dias do mês de janeiro do ano de mil novecentos e sessenta e quatro, realizou-se na residência do professor dr. Sergio Buarque de Holanda, diretor do Instituto de Estudos Brasileiros, a primeira reunião do Conselho Administrativo do Instituto. Compareceram à mesma os seguintes srs. Conselheiros: dr. José Adraldo Costelo, da cadeira de Língua e Literatura Brasileira; dr. Egon Schaden, da cadeira de Antropologia e Etnografia do Brasil; ambos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da U.S.P.; dr. Durceu Lima de Mattos, da cadeira de Geografia Econômica Geral e do Brasil, da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas, da U.S.P. e o dr. Eduardo Augusto Kneese de Mello, da cadeira de Arquitetura no Brasil, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da U.S.P., tendo faltado de comparecer os demais srs. Conselheiros por motivos devidamente justificados. O trabalho foi iniciado pelo diretor que procedeu à leitura do parecer nº IEB - 7/64, de 14 de janeiro do presente ano dirigido ao Sr. Paulo de Medeiros Artigas, presidente da Comissão de Estudos dos Institutos Universitários e Escolas, em que foram resumidas as atividades desenvolvidas durante o ano de 1963



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. 80, 2021 · dezembro

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 **Inês Gouveia** (IEB-USP); **Luciana Suarez Galvão** (IEB-USP); **Walter Garcia** (IEB-USP)

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

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

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado**

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS **Cleusa Conte Machado - Traço Leal**

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 ARÊAS PEIXOTO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEI 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 VILLAVARDE CABRAL** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **MARIA CECILIA FRANÇA LOURENÇO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE** (EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV. FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **RICARDO AUGUSTO BENZAQUEN DE ARAÚJO** (PONTIFÍCIA UNIV. CATÓLICA DO RIO/ INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE PESQUISAS DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR); **RODOLFO NOGUEIRA COELHO DE SOUZA** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **SERGIO MICELI** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **WALNICE NOGUEIRA GALVÃO** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR)

Capa: Atividades educativas no IEB.
Fotografia de Luciana Suarez Galvão. 2019.

Adelia Bezerra de Meneses · Vinícius Oliveira Pereira · Alexandra Lima da Silva · Paulo Bio Toledo · Victor Santos Vigneron · Mônica Gomes da Silva · Matildes Demétrio dos Santos · Marconi Severo · Ana Koury · Marcelo Fecunde de Faria · Robson Corrêa de Camargo · Ana Beatriz Demarchi Barel · Márcio Marciano · Otávio Erbereli Júnior · Fábio Alexandre dos Santos · Adelia Bezerra de Meneses · Vinícius Oliveira Pereira · Alexandra Lima da Silva · Paulo Bio Toledo · Victor Santos Vigneron · Mônica Gomes da Silva · Matildes Demétrio dos Santos · Marconi Severo · Ana Koury · Marcelo Fecunde de Faria · Robson Corrêa de Camargo · Ana Beatriz Demarchi Barel · Márcio Ma · Otávio Erbereli Júnior · Fábio Alex · dos Santos · Adelia Bezerra de M · · Vinícius Oliveira Pereira · Alex · Lima da Silva · Paulo Bio Toledo · Santos Vigneron · Mônica Gomes d · · Matildes Demétrio dos Santos · M · Severo · Ana Koury · Marcelo Fecun · Faria · Robson Corrêa de Camargo · Ana Beatriz Demarchi Barel · Márcio Marciano · Otávio Erbereli Júnior · Fábio Alexandre

- 13 **Editorial - Reflexão crítica, prática da interdisciplinaridade, pesquisa em acervos**
- ARTIGOS • ARTICLES)**
- 18 **“As caravanas”: racismo e novo racismo** [*“As caravanas”: racism and the new racism* • Adelia Bezerra de Menezes
- 33 **Braços nas argolas e sorrisos nos rostos: narrativas museais sobre a escravidão** [*Arms in rings and smiling faces: museum narratives on slavery* • Vinícius Oliveira Pereira • Alexandra Lima da Silva
- 55 **Modos de conexão popular no cinema brasileiro pré-64: considerações sobre *Vidas secas*, *Os fuzis* e o inacabado *Cabra marcado para morrer*** [*Forms of popular connection in pre-64 brazilian cinema: considerations on *Vidas secas*, *Os fuzis* and the unfinished *Cabra marcado para morrer** • Paulo Bio Toledo
- 68 **Do dois ao três, ou A reprodução da burrice paulista** [*From two to three, or The reproduction of the Paulista stupidity* • Victor Santos Vigneron
- 88 **Cartas para Murilo Miranda, o amigo com quem envelheço** [*Letters to Murilo Miranda, the friend with I grow old* • Mônica Gomes da Silva • Matildes Demétrio dos Santos
- 104 **Literatura e filosofia em Raul Pompeia** [*Literature and philosophy in Raul Pompeia* • Marconi Severo
- 128 **O Iberismo como primitivismo: a abordagem de José Marianno Filho** [*The Iberism as primitivism: the interpretation of José Marianno Filho* • Ana Koury
- 142 **Teatralidade e carnavalização. Zé Pereira no final do séc. XIX** [*Theatricality and carnivalization. Zé Pereira at the end of the century. XIX* • Marcelo Fecunde de Faria • Robson Corrêa de Camargo

166 **Entre ciência e história: Brasil, um jardim para a França** [*Between science and history: Brazil, a garden for France* • Ana Beatriz Demarchi Barel

CRIAÇÃO • CREATION)

187 **Contos baldios** [*Wasteland tales* • Márcio Marciano

DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

196 **Quando “restos mortais” tornam-se rastros: algumas reflexões sobre a organização do Fundo Alice Piffer Canabrava do Arquivo do IEB/USP**

[*When “mortal remains” become traces: some reflections about the organization of the Alice Piffer Canabrava’s Fund of IEB/USP’s Archive* • Otávio Erbereli Júnior

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

220 **Primeira República e Era Vargas: reflexões para a compreensão da atualidade** [*First Republic and Vargas Era: reflections for understanding today* • Fábio Alexandre dos Santos

Fachada da sede do IEB, no Bloco D do Crusp. No período, o IEB dividia o prédio com o MAE-USP. [1970-198?]. Arquivo IEB-USP, Fundo IEB, código de referência: IEB-033-022-001.

EDITORIAL

Instituto de Estudos Brasileiros
Museu de Arqueologia e Etnologia

EDITORIAL

Reflexão crítica, prática da interdisciplinaridade, pesquisa em acervos

Em tempos de constantes ataques à ciência, ao serviço público e ao patrimônio público, os textos que compõem este número reafirmam a missão de “promover uma reflexão crítica sobre o Brasil, a partir da prática da interdisciplinaridade e da pesquisa em acervos”, do Instituto de Estudos Brasileiros (2018, p. 2). Trata-se de um conjunto variado, característica que decorre da avaliação de artigos em fluxo contínuo, no qual se inscrevem algumas das linhas de força do pensamento contemporâneo na área de Humanidades.

“As caravanas: racismo e novo racismo”, de Adélia Bezerra de Meneses (USP), articula diversos instrumentos da crítica literária a fim de examinar, em profundidade e com viés ensaístico, os sentidos históricos que se encapsulam nos versos de uma canção de Chico Buarque lançada em 2017. Um deles, a permanência e o recalque do passado escravocrata no presente da zona sul do Rio de Janeiro, mas valendo metonimicamente por um retrato atual do Brasil. A seguir, “Braços nas argolas e sorrisos nos rostos: narrativas museais sobre a escravidão”, de Vinícius Oliveira Pereira (UERJ) e Alexandra Lima da Silva (UERJ), analisa imagens de acervos de museus brasileiros disponíveis na internet, assim como postagens em redes sociais, e discute, dentre outros temas, “a insistência por parte das instituições museais em valorizar a dimensão da violência cometida contra escravizados” e “a desvinculação entre trauma e racismo”, seguindo uma pista teórica apontada por Grada Kilomba.

Novamente em perspectiva ensaística, “Modos de conexão popular no cinema brasileiro pré-64: Considerações sobre *Vidas secas*, *Os fuzis* e o inacabado *Cabra marcado para morrer*”, de Paulo Toledo Bio (UFRJ), investiga três exemplos da tentativa de estabelecer laços “com as frações populares e marginais do país” naquele período. Com diferentes resultados, essa intenção dos artistas se refletiu “no nível temático, estético, político e também produtivo das obras”, e seu apagamento nas realizações mais recentes e nos debates, segundo o autor, nos daria prova das fraturas que passaram a enformar a sociedade brasileira desde o golpe de 1964. Ainda na esfera do cinema, mas em junção com os campos literário e historiográfico, “Do dois ao três, ou A reprodução da burrice paulista”, de Victor Santos Vigneron (USP), empreende uma criteriosa revisão bibliográfica e se ampara em pesquisa no precioso acervo da Cinemateca Brasileira para analisar a adaptação cinematográfica de *Amar, verbo intransitivo* – romance

de Mário de Andrade, publicado em 1927 – por Paulo Emílio Salles Gomes, ao final dos anos 1960.

Parte da obra epistolar de Mário de Andrade e de sua fortuna crítica é analisada em “Cartas para Murilo Miranda, o amigo com quem envelheço”, artigo de Monica Gomes da Silva (UFRB) e Matildes Demétrio dos Santos (UFF). O trabalho enfatiza de que modo impasses como o embate entre o funcionalismo público e a atividade artística se refletiram em uma escrita que “transgride os limites convencionais do gênero [...], pelo seu valor literário e histórico”. Já “Literatura e Filosofia em Raul Pompeia”, de Marconi Severo (UFMS), se alia à crítica da recepção daquele escritor por seus contemporâneos e, analisando as técnicas composicionais empregadas em *Canções sem metro*, à revisão da estética de Pompeia que se desenvolve nos últimos decênios.

Radicado no estudo da arquitetura brasileira, mas em chave interdisciplinar, “O Iberismo como primitivismo: a abordagem de José Marianno Filho”, de Ana Paula Koury (USJT), pesquisa artigos publicados na década de 1920, n’O *Jornal*, com a hipótese de que neles Marianno Filho incluiu a “herança ibérica como parte de um programa nacionalista, em sintonia com o quadro político do Brasil republicano”, acabando por fornecer elementos fundamentais para a “narrativa nacionalista do modernismo”. Recuando no tempo, “Teatralidade e carnavalização. Zé Pereira no final do séc. XIX”, de Marcelo Fecunde de Faria (UFG) e Robson Corrêa de Camargo (UFG), examina “crônicas de Vieira Fazenda (1847-1917) e de Luís Edmundo de Melo Pereira da Costa (1878-1961)” e busca compreender “a criação do personagem Zé Pereira” em meio a um período de “mudanças radicais” no Brasil e, sobretudo, no Rio de Janeiro, período do qual fez parte “o processo de higienização das festas de ruas”. Encerrando a seção, “Entre Ciência e História: Brasil, um Jardim para a França”, de Ana Beatriz Demarchi Barel (UEG), estuda relações entre romances de José de Alencar e relatos de viagem de Ferdinand Denis e de Auguste de Saint-Hilaire.

Na seção seguinte, Criação, são publicados três *Contos baldios* de Márcio Marciano. Dramaturgo e encenador, Marciano foi um dos fundadores da Companhia do Latão em São Paulo, em 1997, e do Coletivo de Teatro Alfenim em João Pessoa, em 2007. Seu trabalho artístico, para o crítico José Antonio Pasta (2017, p. 22), “tem o vizo de procurar resolver os problemas, não ao aliviá-los, obviando o que neles é obstáculo, mas, ao contrário, incrementando a sua dificuldade, extremado-a, até que ela passe no seu outro”.

Na seção Documentação, o artigo “Quando ‘restos mortais’ tornam-se rastros: algumas reflexões sobre a organização do Fundo Alice Piffer Canabrava do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)”, de Otávio Erbereli Júnior (USP), reúne a narrativa “da operação arquivística” a uma série de reflexões que resultam de “um convívio quase diário, por dois anos, com a documentação”. Por fim, a resenha “Primeira República e Era Vargas. Reflexões para a compreensão da atualidade”, de Fábio Alexandre dos Santos (Unifesp), analisa e interpreta *História Econômica do Brasil. Primeira República e Era Vargas*, obra organizada por Guilherme Grandi e

Rogério Naques Faleiros, segundo volume da Coleção Novos Estudos em História Econômica do Brasil.

As imagens desta RIEB remarcam que chegamos à edição de número 80. Na antessala do aniversário de 60 anos do instituto, a mirada histórica se perfaz também nas demais imagens, que registram as três edificações que se sucederam enquanto sede do IEB. A dimensão histórica está também na representação de trabalhadoras e trabalhadores, que empregaram a sua “corporalidade” (QUIJANO, 2010) no cotidiano do instituto. A dimensão estética da sede atual deseja esperar, no sentido freireano (FREIRE, 1996), um presente-futuro, em que espaço e corpo se encontram, nas atividades coletivas que seguem desenhando a instituição e sua missão.

Há quase 40 anos, em 1982, Roberto Schwarz (1987, p. 85) observava que “a riqueza da vida cultural nasce do confronto de posições, que no Brasil anda frouxo”. Se é certo dizer que hoje esse confronto se fortaleceu ao se rebaixar, então, esperamos que este número colabore para a vida cultural fundada na reflexão crítica e na pesquisa científica. Boa leitura!

Inês Gouveia¹, Luciana Suarez Galvão², Walter Garcia³
Editores

Referências

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. 20 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. *Projeto acadêmico*. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: http://www.ieb.usp.br/wp-content/uploads/sites/127/2019/09/Projeto-acad%C3%A0mico-Aprovado-CD_29.11.2018.pdf. Acesso em: 12 nov. 2021.
- PASTA, José Antonio. Dialética do Alfenim – nota crítica e teórica. In: CABRAL, Adriano; MARCIANO, Márcio; COELHO, Paula. *Memórias de um cão: caderno de Apontamentos*. João Pessoa: Coletivo de Teatro Alfenim, 2017, p. 21-29.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa e MENEZES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. Política e cultura. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 83-85.

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

INÊS GOUVEIA é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
inescgouveia@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-4783-9033>

LUCIANA SUAREZ GALVÃO é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
lsgalvao@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-1369-688X>

WALTER GARCIA é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
waltergarcia@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-0455-4831>

Recebido em 12 de novembro de 2021

Aprovado em 19 de novembro de 2021

GOUVEIA, Inês; GALVÃO, Luciana Suarez; GARCIA, Walter. Reflexão crítica, prática da interdisciplinaridade, pesquisa em acervos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 13-16, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p13-16>

Edifício Brasiliiana, atual sede
do IEB. 2021. Foto de Walter Garcia.



ARTIGOS • ARTICLES)

“As caravanas”: racismo e novo racismo

[“As caravanas”: *racism and the new racism*

Adélia Bezerra de Meneses¹

RESUMO · Propõe-se uma leitura de “As Caravanas” de Chico Buarque, que vale por um tratado sobre exclusão social, racismo e islamofobia. Explora-se a ambiguidade da toponímia carioca, vendo nas favelas não apenas palco da letalidade policial, mas autênticos núcleos de cultura negra. Ao mesmo tempo, propõe-se um cotejo com a realidade contemporânea, ancorado em notícias recentes da mídia. À maneira de Antonio Candido, a análise aponta uma clivagem no corpo do poema, que corresponde à clivagem no corpo social deste país que tem a escravatura no cerne de sua formação. **PALAVRAS-CHAVE** · Chico Buarque; racismo; islamofobia;

escravatura. **ABSTRACT** · This paper is a reading of “As Caravanas”, a song from Chico Buarque, which is well-nigh a treatise on social exclusion, racism and the islamophobia. It explores the ambiguity of Rio’s toponymy, seeing the *favelas* not merely as the stage for lethal police incursions, but also as authentic centers of black culture. At the same time, it proposes a comparison with our contemporary reality anchored in recent news. In the manner of Antonio Candido, this analysis identifies a cleavage point in the poem that corresponds to a cleavage in the social body of Brazil rooted in entrenched slavery. **KEYWORDS** · Chico Buarque; racism; islamophobia; slavery.

Recebido em 10 de outubro de 2021

Aprovado em 5 de novembro de 2021

MENESES, Adélia Bezerra de. “As caravanas”: racismo e novo racismo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 18-32, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p18-32>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil); Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).

A canção “As Caravanas”, de Chico Buarque, do CD de mesmo nome, *Caravanas*, lançado em 2017, vale por um tratado sobre a questão da escravatura, da exclusão social, do racismo e do “novo racismo”. Vou analisar a letra da canção como um poema, advertindo aos leitores que essa abordagem será sempre faltante, uma vez que letra-e-música formam um todo e que a melodia também é produtora de significado. Em todo caso, sempre se pode fazer um apelo à memória musical do leitor. Eis o texto:

As caravanas (Chico Buarque)

1. É um dia de real grandeza, tudo azul
2. Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos
3. E um sol de torrar os miolos 1
4. Quando pinta em Copacabana
5. A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba

6. A caravana do Irajá, o comboio da Penha
7. Não há barreira que retenha esses estranhos
8. Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho 2
9. A caminho do Jardim de Alá
10. É o bicho, é o buchicho, é a charanga

11. Diz que malocam seus facões e adagas
12. Em sungas estufadas e calções disformes
13. É, diz que eles têm picas enormes 3
14. E seus sacos são granadas
15. Lá das quebradas da Maré

16. Com negros torsos nus deixam em polvorosa
17. A gente ordeira e virtuosa que apela
18. Pra polícia despachar de volta 4

19. O populacho pra favela
 20. Ou pra Benguela, ou pra Guiné
21. Sol, a culpa deve ser do sol
 22. Que bate na moleira, o sol
 23. Que estoura as veias, o suor
 24. Que embaça os olhos e a razão 5
 25. E essa zoeira dentro da prisão
 26. Crioulos empilhados no porão
 27. De caravelas no alto mar
28. Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria
 29. Filha do medo, a raiva é mãe da covardia
 30. Ou doido sou eu que escuto vozes 6
 31. Não há gente tão insana
 32. Nem caravana do Arará
 33. Não há, não há
34. Sol, a culpa deve ser do sol
 35. Que bate na moleira, o sol
 36. Que estoura as veias, o suor
 37. Que embaça os olhos e a razão 7
 38. E essa zoeira dentro da prisão
 39. Crioulos empilhados no porão
 40. De caravelas no alto mar
41. Ah, tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria
 42. Filha do medo, a raiva é mãe da covardia
 43. Ou doido sou eu que escuto vozes 8
 44. Não há gente tão insana
 45. Nem caravana
 46. Nem caravana
 47. Nem caravana do Arará

Sabemos que a literatura exerce o poder adâmico, o poder de nomear. Efetivamente, no *Gênesis* bíblico, Iahweh, depois de criar os animais, conduziu-os a Adão para ver como ele os chamaria. Em *O Ser e o Tempo da Poesia*, Alfredo Bosi (1977, p. 141) diz que: “O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia”.

E de fato o poeta dá nome não mais a seres do Jardim do Éden, mas a emoções, sentimentos, situações existenciais, experiências fundadoras.

Pois bem, o que se nomeia em “As Caravanas” é uma realidade não do indivíduo, mas da sociedade, do corpo social. Aqui, Chico Buarque atinge o nível épico, e com

um extraordinário poder de condensação, confirmando o que dizia Pound (2006) – “Poesia é condensação” (*Dichtung ist Verdichtung*: em alemão, um jogo de palavras).

Logo nos quatro primeiros versos, com a referência a mar e sol e Copacabana, já nos situamos de chofre no Rio de Janeiro. Aliás, a “Real Grandeza” do primeiro verso é uma rua carioca, nas imediações das praias da Zona Sul. E é também uma expressão nobiliárquica, usada para se dirigir à nobreza. Num primeiro nível, a canção vai tratar de “estranhos suburbanos tipo muçulmanos” que descem dos morros, em grupos, para a Zona Sul, para as bandas do “Jardim de Alah”, um parque situado entre os bairros Ipanema e Leblon. Isso vai gerar os “arrastões”, furtos coletivos nas praias nobres, aterrorizando os frequentadores habituais, que passarão a defender seu patrimônio por meio do braço armado da polícia ou de seus seguranças: “Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria”, dizem os versos das estrofes 6 e 8. Mas essa canção não é uma crônica carioca, ela vai fundo no *ethos* do país. Isso numa primeira visada, pois, como se verá mais adiante, irá se sobrepor uma outra questão, que ultrapassa o problema brasileiro.

Aqui no Brasil, o estranho não é de fora, mas de dentro (podendo ser o indígena ou o nordestino pobre nos grandes centros; mas em “As Caravanas”, o foco da exclusão é fundamentalmente o afrodescendente). Há uma referência, no verso 16, a “negros torsos nus”, que “deixam em polvorosa/ a gente ordeira e virtuosa” – inicialmente seria interessante pensar em quais sentidos a gente virtuosa se deixaria ficar em polvorosa diante da nudez dos negros torsos. Mas o mais importante é a sequência da frase. Retomo os versos de 16 a 20:

Com negros torsos nus deixam em polvorosa
A gente ordeira e virtuosa que apela
Pra polícia despachar de volta
O populacho pra favela
Ou pra Benguela, ou pra Guiné

Chegamos assim, no verso 20, inapelavelmente, à fonte, ao núcleo histórico da exclusão social neste país marcado pelo escravismo no cerne de sua formação. Com Benguela e Guiné, remontamos ao ponto inicial da nossa história. E que os versos do refrão (estrofes 5 e 7) só fazem pontuar:

E essa zoeira dentro da prisão
Crioulos empilhados no porão
De caravelas no alto mar

Recuamos ao tempo do tráfico de escravos, ao Navio Negreiro. E se estabelece uma articulação entre as *caravanas* e as *caravelas*.

Agora podemos tratar do título. *Caravana* vem da palavra árabe “qairauân” = grupo de mercadores ou viajantes que se reúnem para atravessar o deserto. Eram comuns as caravanas com camelos; mas os textos antigos registram também: caravanas de escravos.

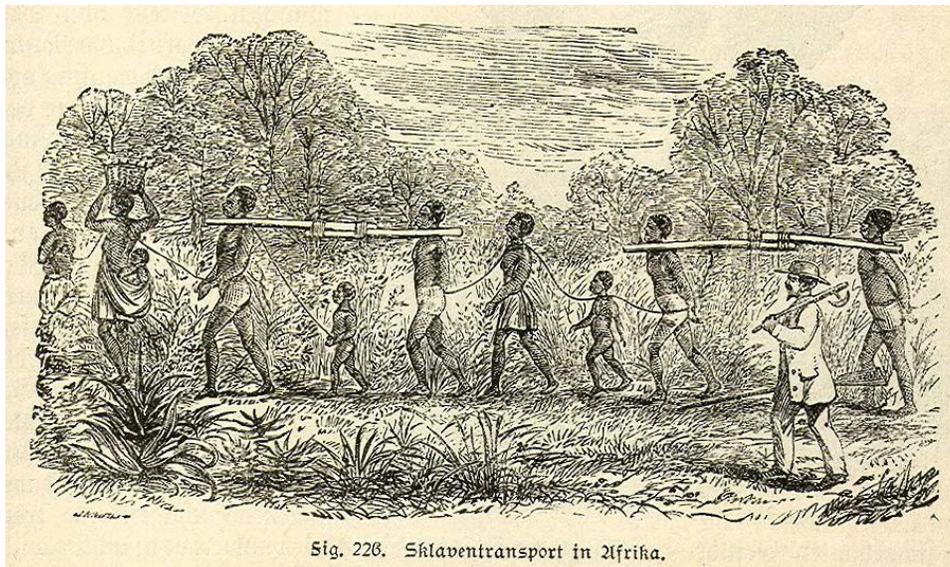


Fig. 226. Sklaventransport in Afrika.

Figura 1 – Caravana de Escravos na África.

Gravura do século XIX. Fonte: Redenbacher, 1890

Os escravos eram, em geral, aprisionados em pilhagens e guerras locais e vendidos a traficantes, que os juntavam para serem levados ao litoral e daí cruzarem o Atlântico. Mas até se chegar à costa, atravessava-se o deserto com esses homens e mulheres presos com correntes nos pés e ligados uns aos outros com cangas no pescoço. Um grande número morria no caminho, de doenças, fome ou exaustão, antes de chegar ao litoral. E outro tanto morreria no navio negreiro, chamado também navio tumbreiro. Não por acaso, a letra da canção faz um jogo de significantes, CARAVana/CARAVela (um desses achados, em que o autor é mestre), em que cada um dos termos contamina o outro – uma observação que pontuaria a importância de se atentar ao nível melódico da canção foi fornecida pelo próprio Chico Buarque, que declarou (em seu *site* oficial), que *Caravan*, de Duke Ellington, estaria aludida na sua melodia.

É o caso de voltarmos aos arrastões a que referi anteriormente, essa espécie de caravana invertida, integrada por um “populacho” que quer ir para o Jardim de Alah (com todas as conotações paradisíacas que isso possa ensejar), mas que devia era ser mandado de volta pra favela. Um pouco de contextualização histórica pontual se fará necessário. Os arrastões nas praias cariocas iniciaram-se em 1992, interferindo até na eleição para a Prefeitura do Rio de Janeiro, possibilitando a vitória de Cesar Maia contra Benedita da Silva, candidatos polares nas propostas de manejo do caso (FRANCISCO, 2003)². A situação agravou-se com o tempo: por volta de 2015, a polícia carioca passou a intervir, retirando os moradores de favela de dentro dos ônibus que vinham da Zona Norte em direção às praias, mesmo que não tivessem cometido nenhum delito (TORQUATO;

2 A indicação do texto de Dalmir Francisco me foi dada por Teófilo Cavalcanti, a quem agradeço pela leitura crítica desta minha análise de “As caravanas”.

CASTILHO, 2021). Em um único dia, foram totalizadas 150 apreensões de menores; e num único ônibus, dos 15 rapazes “apreendidos” (valha o eufemismo!), 14 eram negros (HERINGER; BARROS, 2015). Por fim, as próprias empresas de ônibus alteraram o trajeto dessas linhas, colocando seu ponto final em bairros afastados das praias nobres. De fato, impedia-se o acesso de uma categoria de moradores à sua cidade. Era um tipo de *apartheid* à brasileira: não, os suburbanos não teriam um “dia de real grandeza”.

Algo que salta aos olhos em “As Caravanas” é a presença muçulmana. Senão, vejamos: mar “turquesa à la Istambul” (com dupla alusão à Turquia, cruzando a expressão “azul turquesa” com o nome da capital, Istambul); suburbanos “tipo muçulmanos”; “Jardim de Alah”; favela do “Arará” (que aparece três vezes na canção). Sabemos que o monte Ararat é, na Bíblia, o maciço onde encalhou a Arca de Noé após o Dilúvio e que é localizado na Armênia.

Mas, além dessa presença ostensiva, há outros elementos que remetem ao mundo islâmico, e que estão quase que criptografados, como é o caso da favela da Chatuba, uma vez que o nome do município onde se situa a favela da Chatuba é ... *Mesquita*, templo islâmico. Há até uma escola de samba, “Chatuba de Mesquita”. Além disso, se diz que esses suburbanos tipo muçulmanos, cujos sacos são granadas, “malocam seus facões e adagas em sungas estufadas e calções disformes”. Por um lado, a alusão a granadas escondidas nos sacos nos faz inevitavelmente pensar nas guerras santas, nas *jihads*, no terrorismo fundamentalista, nos homens-bomba. Por outro lado, a referência à sexualidade exacerbada (“Diz que eles têm picas enormes”) ligada à violência também responde ao estereótipo preconceituoso do muçulmano, bem como do africano. E, finalmente, ainda como índice do mundo árabe, há o refrão (estrofes 5 e 7):

Sol, a culpa deve ser do sol
Que bate na moleira, o sol
Que estoura as veias, o suor
Que embaça os olhos e a razão

– que alude ao romance *O estrangeiro*, de Camus³, em que é narrado o assassinato de um muçulmano, numa praia, na Argélia. O protagonista, que se chama Mersault, é preso e, durante seu julgamento, quando o juiz lhe pergunta o motivo do crime, afirma que agiu assim por conta do sol. Mas antes vem o relato:

[...] atrás de mim, comprimia-se uma imensa praia vibrante de sol. Dei alguns passos para a nascente. O árabe não se moveu. Apesar disso, estava ainda bastante longe. [...] A ardência do sol queimava-me as faces e senti o suor amontoar-se-me nas sobrancelhas. [...] ... doía-me a testa, sobretudo a testa e todas as suas veias batiam ao mesmo tempo debaixo da pele [...] No mesmo momento, o suor amontoado nas sobrancelhas correu-me de súbito pelas pálpebras abaixo e cobriu-as com um véu morno e espesso. Os meus olhos ficaram cegos, por detrás dessa cortina de lágrimas e de sal. [...] Foi então que tudo vacilou. [...] Sacudi o suor e o sol. (CAMUS, 1942, p. 130-131).

3 A identificação da presença do romance *O estrangeiro* na letra de “As caravanas” foi feita pela própria assessoria de Chico Buarque, em seu *site*, por ocasião do lançamento do CD.

Relativamente aos versos “Sol, a culpa deve ser do sol que bate na moleira, o sol”, Chico Buarque, em comunicação pessoal, revelou mais uma alusão, um jogo musical de difícil apreensão mesmo para quem conhece música: a passagem da primeira para a segunda parte da canção se dá com a palavra “sol”, que “cai” nota “sol”.

Significativo também é o trecho do romance em que se narra *como* foi cometido o crime: na praia deserta, Mersault dispara o revólver, o árabe jaz abatido na areia já com o primeiro tiro, e, diz o protagonista: “Voltei então a disparar mais quatro vezes contra o corpo inerte, onde as balas se enterravam sem se dar por isso” (p. 130-131)⁴. (Seria importante, num parêntesis, relativamente a essa inserção de Camus, falar um pouco da figura de estilo que é a *alusão* – segundo o *Dicionário* Caldas Aulete, uma “referência que se faz a alguma pessoa ou coisa sem a mencionar expressamente”, “um dito crítico que só alguns leitores ou ouvintes percebem”. De fato, essa menção indireta tem algo de uma brincadeira: embutido na raiz etimológica de “alusão” (*ad-ludere*) está o verbo latino *ludo* (*ludere* = brincar.)

E com essa alusão a *O Estrangeiro* (o título é significativo), no centro da canção, verifica-se um ponto de inflexão no texto. A partir daqui, o tom vai mudar totalmente. Mas antes de examinarmos a inflexão, teremos de pensar no porquê da reiterada presença muçulmana nesse texto. Vamos lá.

Sabemos que a escravidão existe na humanidade desde sempre, e que ela está presente em culturas tão díspares quanto a babilônica ou a romana, a dos povos pré-colombianos ou a dos egípcios, etc. (GOMES, 2019, p. 25). Mas, não por acaso, um dos capítulos de *A Escravidão (Volume I)*, de Laurentino Gomes, intitula-se: “Sob o nome de Alá”. E assim ele se inicia:

Praticadas por todas as civilizações desde os primórdios da história humana, o uso de mão de obra cativa ganhou fôlego renovado a partir do século VII, com a expansão do Islã. Iniciou-se ali um choque de culturas e religiões – que ainda hoje se observa em várias regiões do planeta – cujo resultado seria a escravização de milhões e milhões de pessoas ao longo do milênio seguinte (p. 77).

A isso se segue uma afirmação contundente: “A Escravidão foi a base da expansão do Islã” (p. 77). De fato, os islamitas capturavam e eram capturados, sempre houve escravizados, de ambos os lados. Para cá também vieram negros islâmicos; aliás, como diz Lídice Meyer Pinto Ribeiro (2011, p. 41), “o islamismo foi trazido ao Brasil no final do século XVIII pelos escravos oriundos das regiões islamizadas da África”. Eles foram levados sobretudo para a Bahia e ficaram conhecidos como os “malês”

4 Mersault disparou quatro vezes contra o corpo inerte, não mais de 80 vezes, como aconteceu no caso de Evaldo Rosa dos Santos, o músico negro que, considerado suspeito de um assalto, ao passar pela Estrada do Camboatá, Rio de Janeiro, dirigindo-se com a família a um chá de bebê, foi alvejado por doze soldados do Exército, no dia 7 de abril de 2019 (portanto, após a produção de “As Caravanas”). Perícia posterior, da Polícia Militar Judiciária, fez subir o número de projéteis a inacreditáveis 257 tiros de fuzil, dos quais 62 perfuraram o automóvel. [https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/08/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml]. Ver também: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/11/politica/1557530968_201479.html]

– de cultura em geral muito superior à dos colonos brancos. Segundo Roger Bastide (1971), eles influenciaram o candomblé baiano – deles vem, por exemplo, o uso de túnicas, turbantes e roupas brancas, substituindo o colorido das vestes africanas. Em 1836, com a revolta dos malês, na Bahia, muitos dos negros, devolvidos a seus donos, foram vendidos para o Rio de Janeiro. João do Rio (2006) atesta, em 1904, no Rio de Janeiro, um Islã misturado ao Candomblé, efetivando-se uma fusão com crenças animistas e fetichistas dos demais escravizados. Mas isso ainda não justifica a presença muçulmana nessa canção que fala de racismo.

É que – como eu já tinha referido – aqui irá se sobrepor um outro problema. No mundo inteiro, agudizada pela questão das migrações, dos êxodos por fome ou perseguição política, assiste-se a uma maré crescente de xenofobia, soprada pelos ventos da Direita. Instaura-se a “crise dos refugiados”. E esse Outro temido e demonizado, que facilmente terá sua imagem sobreposta à de um terrorista, pondo em polvorosa a “gente ordeira e virtuosa”, esse Outro, em termos mundiais, é privilegiadamente o muçulmano, mesmo que ele esteja fugindo do extremismo. De fato, a islamofobia é um dado significativo da época contemporânea, despertando velhos preconceitos, reativando velhas figurações desse Oriente feroz, em seus confrontos com o Ocidente (SAÏD, 2018). Há vinte anos, no dia 11 de setembro de 2001, aconteceram os atentados às torres gêmeas de Nova York, que colocaram o Islã em evidência, reforçando o estereótipo do muçulmano como inimigo do mundo ocidental. A Europa tem sofrido múltiplos ataques terroristas; e agora com o avanço do Taleban no Afeganistão e a tomada de Cabul, e com o Estado Islâmico, isso só tende a se agravar.

Desde as últimas décadas, ao abriremos o jornal, nos acostumamos a ver barcos clandestinos apinhados de muçulmanos, barcos que naufragam antes de conseguirem aportar em terras europeias, tornando-se, literalmente, barcos tumbeiros.

Num recorte do jornal *Folha de São Paulo* (“Europa captura 5.800 imigrantes em dois dias”), de 4 de maio de 2015, sobre os migrantes do Mediterrâneo, lê-se: “Travessia precária é procurada por número crescente de africanos e árabes que fogem de conflitos e da pobreza”. A foto é de uma frágil embarcação, quase uma canoa, atulhada de migrantes: uma possível versão do binômio caravanas/caravelas. De fato, como dizem os versos 7 e 8 da canção, “Não há barreira que contenha esses estranhos / suburbanos tipo muçulmanos”.

Um outro recorte do mesmo jornal, de 22 de abril de 2015, estampa o mesmo drama: “Nigeriano sobreviveu a desastre em navio que faz a rota entre África e Europa e perdeu seus dois filhos”

Efetivamente, cresce o que os historiadores chamam de “o novo racismo” (SIQUEIRA; LIMA; MAGALHÃES, 2018). Xenofobia vem do grego: *xenos* = estrangeiro e *fobia* = medo. E como diz a letra de “As Caravanas”, em enxuta síntese, “Filha do medo, a raiva é mãe da covardia”. De fato, o medo engendra a raiva, que gera a covardia.

Dito isso, vamos retornar ao Brasil: há de se estudar a escravidão para se entender esse país e, quem sabe, mudar alguma coisa: ela plasmou o povo que somos. O Brasil é o maior território escravista do Ocidente. Sozinho, recebeu 40% dos milhões de africanos embarcados à força para o continente americano – o que significa que para cá vieram quase 5 milhões de africanos. O auge desse desenraizamento humano,

segundo Laurentino Gomes (2021), ocorreu do início do século XVIII até meados do século XIX. Mas o que é fundamental é que a escravidão não é um fato do passado, ela vive no presente.

Chico Buarque diz isso tudo em “As Caravanas”, não num discurso conceitual, mas – sem falar na música, que, como eu disse, é produtora de significado – utilizando uma linguagem imagética e recursos que nos atingem também sensorialmente. Aliás, Hegel diz que “Poesia é o luzir sensível da ideia”.

* * *

Voltemos ao texto da canção, às três primeiras estrofes, com foco nas favelas que aqui aparecem. Segundo a declaração, no *Correio Braziliense* de 14 de maio de 2008, do Ministro da Igualdade Racial do Governo Lula, Edson Santos, num 13 de maio de 2008, quando se fazia memória dos 120 anos da assinatura da Lei Áurea, que abolira a escravidão no Brasil, em 1888, “O negro deixou a senzala para morar na favela” (SANTOS, 2008).

Pois bem, nas favelas citadas na canção verifica-se uma constante que as unifica num doloroso denominador comum: elas foram (e são) espaços de operações policiais sangrentas – como a Favela de Chatuba, que se tornou famosa em 2012, quando lá houve uma chacina de seis jovens. Algumas continuarão apresentando, em anos posteriores à produção de “As Caravanas”, índices crescentes de letalidade nas incursões policiais – o que significa que isso diz respeito a algo estrutural e que estamos no meio de um processo. A situação dos morros é extremamente complexa, com problemas de drogas, de tráfico, de milícias... tudo coroadado pelo extermínio da população negra por parte de agentes públicos⁵. Segundo um dos líderes comunitários de Jacarezinho, Rumba Gabriel, “a polícia passou a desempenhar o papel dos Capitães do Mato, prendendo os negros” (apud REIS, 2020).

Estatísticas macabras dizem que a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado. Essa é uma das constatações do relatório final da CPI do Senado, do ano de 2016, sobre o Assassinato de Jovens no Brasil (COLABORADOR JBr, 2016). Segundo a *Carta Capital*, o Atlas da Violência 2021, produzido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), divulgado em 31 de agosto de 2021, assinala que, em 2019, o risco de uma pessoa negra ser assassinada foi 2,6 vezes maior do que o de um não negro. Negros representam 75,7% das vítimas de homicídio no país (XAVIER, 2019). No entanto, nem é preciso frequentar as estatísticas: jornais ou noticiários de TV evidenciam que essa desproporção tem

5 Como é o caso recente da favela do Jacarezinho, que em 6 de maio de 2021 – portanto quase quatro anos após o lançamento de “As Caravanas” – foi cenário da maior chacina policial da história, com um saldo de 29 mortos (sendo um deles, policial). O presidente da República “parabenizou” a operação e lamentou a morte de um dos policiais. O vice-presidente se pronunciou: “Tudo bandido”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chacina_do_Jacarezinho. Acesso em maio de 2021. Ver também <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-07/maioria-dos-mortos-na-chacina-do-jacarezinho-nao-era-suspeita-em-investigacao-que-motivou-a-acao-policial.html>

aumentado nos últimos tempos. Esses assassinatos são perpetrados não apenas pela polícia, mas por seguranças particulares⁶.

Os exemplos seriam infíndos – os que refiro agora, particularmente nas notas de rodapé, posteriores à canção “As Caravanas”, são fatos traumáticos que ficaram impactados na memória, à guisa de ilustração de casos em que pulsa nos justiceiros a ancestralidade da Casa Grande. E há também os linchamentos virtuais nas redes sociais.

Voltemos às favelas cariocas, que comparecem em “As Caravanas” e das quais ressaltai o fato de serem palcos frequentes de operações policiais. Mas há outro importante denominador comum entre elas: as favelas são núcleos de resistência de cultura negra da mais alta qualidade. Trata-se aqui do caso, para falarmos nos termos de Alfredo Bosi (2002, p. 259), num texto em que trata do poeta negro Cruz e Souza, do “excluído enquanto sujeito do processo simbólico”, do excluído enquanto ator cultural.

Não por acaso, grandes nomes da música brasileira nasceram ou se criaram nessas favelas.⁷ Tomemos Irajá: Dolores Duran cantava nas festas de Irajá, onde, por sinal, nasceram Zé Ketí e Zeca Pagodinho; Nei Lopes gravou o “Samba de Irajá”, que ele canta junto com Chico Buarque, num CD de 2015⁸.

Falando da Favela da Penha, originada do “Quilombo da Penha” (mas creio que se possa ampliar essa observação para outras favelas), William Reis (2020) diz que a herança do quilombo se mantém viva “no samba, no funk, na estética negra reproduzida nos salões de beleza, no futebol e na militância”. E também na capoeira, como um legado cultural, acrescentará ele mais adiante.

Bezerra da Silva, que transitou por Jacarezinho (chamada de quilombo urbano) e demais morros, especialmente o do Cantagalo, utiliza o samba para tematizar as questões sociais, e tem um disco com o título de *Justiça Social*, de 1987. Dois anos depois, por sinal, ele gravaria a canção “É o Bicho É o Bicho”⁹ (citada no verso dez de “As Caravanas”), em que um tiro pega um mané do morro.

6 É o caso da empresa Vector Segurança Patrimonial Ltda., do Supermercado Carrefour, em Porto Alegre, cujos terceirizados surraram e asfixiaram até a morte João Alberto Silveira Freitas, o Beto, na véspera do Dia da Consciência Negra do ano de 2020. (<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/11/homem-negro-morre-apos-ser-espancado-por-seguranças-do-carrefour-em-porto-alegre.shtml> (20/11/2020)). Mas houve também o caso do adolescente negro que foi amarrado despido, chicoteado e torturado porque roubara uma barra de chocolate num supermercado da Vila Joaniza de São Paulo, em 2 de setembro de 2019. (<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/adolescente-e-despido-amordacado-e-chicoteado-por-furtar-chocolate.shtml>). O que marcou esse fato especificamente foi a reação de apoio nas redes sociais, por parte da *gente ordeira e virtuosa*, aos agressores, pois um deles, provavelmente para se vangloriar do feito, fez circular um curto vídeo da tortura, que viralizou.

7 Para uma abordagem das complexas relações entre o samba e o “morro”, ver Jost, 2015.

8 É interessante lembrar que na região de Irajá havia, no fim do século XVIII, 13 engenhos, todos com mão de obra escrava (IRAJÁ, 2021).

9 “É o Bicho É o Bicho”, composição de Adezonilton e Simões PQD, gravada por Bezerra da Silva em 1989: “É o bicho, é o bicho/É o bicho, é o bicho, é o bicho, malandragem/É o bicho, é o bicho/Eu falei que é o bicho/No silêncio da noite um tiro ecoou/Formando na área o maior reboição/A moçada gritava que o bicho pegou/O mané de boresta na boca do lixo”.

Quanto à favela da Maré, que comparece por último na canção: foi lá que nasceu e atuou Marielle Franco. Eleita vereadora pelo PSOL, ela criou (junto com Renata de Souza, que também se tornaria deputada pelo mesmo partido) o bloco de Carnaval “Se benze que dá”, na Maré. Sua campanha teve o *slogan* #MulheRaça, indiciando o tipo de luta política que ela se dispunha a travar. Vítima de um atentado no dia 14 de março de 2018, foi assassinada no carro junto com o seu motorista, Anderson Gomes, ao voltar da roda de conversa “Jovens negras movendo as estruturas”, na Casa das Pretas, espaço coletivo de mulheres negras da Lapa (VAZ e col., 2021). Atente-se para o nome da roda de conversa: “Jovens negras movendo as estruturas”.

Portanto: resistência cultural, resistência política e assassinatos estão amalgamados.

E a favela de Caxangá, citada no verso cinco? Caxangá: esse termo acorda nas nossas cabeças a canção infantil, ou melhor, o jogo infantil cantado, acompanhando uma coreografia com as mãos: “Escravos de Jó/ Jogavam Caxangá/ Tira, põe, deixa ficar ...” (Não por acaso, *Escravos*).

Aliás, uma leitura ou escuta um pouquinho mais atenta dessa canção revela o trabalho extraordinário de adequação da toponímia à temática dominante, que é a questão da escravatura. E observamos, atuante, o mecanismo da *condensação* e uma utilização competéntíssima da ambiguidade. (Por sinal, na teoria literária isso pode ser chamado de “polivalência do signo poético”).

Por fim, quero focar a *estrutura* de “As Caravanas”. Eu tinha dito que a alusão ao romance *O Estrangeiro*, de Camus, é um ponto de inflexão na canção. A primeira parte do texto (até o vigésimo verso) diz respeito a uma realidade tensionada, conflagrada, que revela um conflito do presente. Mas a partir da quinta estrofe, que se situa no meio da canção – e que, como eu disse, alude ao assassinato de um muçulmano –, há uma *clivagem* no corpo do poema, o estilo muda, o tom se altera.

Com efeito, a razão começa a bascular. Não se enxerga aquilo que está diante dos olhos, que, junto com a razão, estão embaçados, como diz o verso 24, no centro exato do poema. Nas últimas estrofes, aparecem os termos “zoeira”, “doido”, “insana”; a expressão “Ou doido sou eu que escuto vozes” (versos 30/43). Esquizofrenia? Ou se poderia pensar que essas vozes escutadas seriam as “Vozes d’África”¹⁰, do poema de Castro Alves?

Na sequência, o que vai dominar é a denegação. “Não há gente tão insana/ Nem caravana/ Nem caravana/ Nem caravana do Arará”. Ao final, num crescendo,

10 Deus! ó Deus! onde está que não respondes?/ Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes/ Embuçado nos céus?/ Há dois mil anos te mandei meu grito/ Que embalde desde então corre o infinito.../ Onde estás, Senhor Deus? [...] Hoje em meu sangue a América se nutre/ Condor que transformara-se em abutre/ Ave da escravidão/ Ela juntou-se às mais... irmã traidora/ Qual de José os vis irmãos outrora/ Venderam seu irmão./ Basta, Senhor! De teu potente braço/ Role através dos astros e do espaço/ Perdão p'ra os crimes meus! /Há dois mil anos eu soluço um grito/... escuta o brado meu lá no infinito/ Meu Deus! Senhor, meu Deus!... (Castro ALVES, . *Vozes d'África*, 1868

insiste-se em negar. É uma denegação por parte do brasileiro comum, mas é também uma denegação institucional¹¹, que beira a insanidade. Verifica-se uma ruptura do tecido social desse povo, que tanto individual quanto coletivamente e institucionalmente, não se dá conta de sua origem e não presta contas à sua história.

Eu tinha falado anteriormente em *clivagem* no texto da canção “As Caravanas”. No âmbito da mineralogia, “clivagem” é a propriedade que têm certos minerais, certos cristais, de se fragmentarem segundo sua estrutura, segundo um determinado plano regido pela sua estrutura. Pois bem, uma clivagem está presente na sociedade brasileira, estruturada nessa relação senhor-escravo.

E aqui vem um último topos em que eu gostaria de insistir: o fato de essa clivagem no corpo do poema corresponder à clivagem no corpo da nação. Estamos vendo nesse texto, concretizada, aquela ideia de Antonio Candido que diz respeito às relações entre literatura e sociedade. Trata-se do postulado do “externo” que se torna “interno”. Aquilo que está no nível externo, quer dizer, o social, tornou-se interno, elemento integrante da estrutura da obra (CANDIDO, 1973, p. 4).

Estigmatizados pelo nosso passado escravocrata, nos recusamos a enxergar a situação presente, olhos e razão embaçados. No entanto, a coisa vive no presente, e o que não é enxergado é atuado. O verso “Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria” diz respeito tanto aos castigos corporais da época da escravidão quanto aos linchamentos e assassinatos de hoje. A “zoeira na prisão” remete aos navios negreiros, mas a contiguidade com “crioulos empilhados” diz respeito ao sistema prisional brasileiro da atualidade¹². Mais uma vez, condensação, ambiguidade e genialidade. Faltou dizer que a reprodução de um dado fundamental da sociedade no nível *formal* de uma obra, na sua estrutura, acontece nos grandes textos, dos grandes autores.

Observe-se que vários dos comentários referenciados nas notas de rodapé dizem respeito a fatos que aconteceram também posteriormente à produção de “As Caravanas” – o que vem a comprovar, reitero, o quanto essa canção nomeia uma realidade brasileira estrutural em processo, que se iniciou no passado, vem

11 Jair Messias Bolsonaro, ainda como candidato em campanha para as eleições presidenciais de 2018, expôs como uma de suas plataformas de governo o não reconhecimento de terras quilombolas, ocasião em que disse que os ex-escravos pesavam arrobas e que não serviam nem para procriar. (<https://veja.abril.com.br/brasil/bolsonaro-e-acusado-de-racismo-por-frase-em-palestra-na-hebraica/>). Foi eleito presidente da República. Depois, nomeou para presidir a Fundação Zumbi dos Palmares um indivíduo que declarou que a escravidão foi benéfica para os negros, eles é que se vitimizam. Reações provocadas por essa declaração levaram a um afastamento na cúpula da Fundação, mas logo Sérgio Camargo foi reconduzido ao cargo, de onde continua a atacar a figura de Zumbi, pregando que o movimento negro deve ser extinto, e defendendo a tese de que não há racismo no Brasil. (<https://www.brasildefato.com.br/2020/06/03/presidente-da-fundacao-palmares-chama-movimento-negro-de-escoria-maldita>).

12 Em 15 anos, a proporção de negros no sistema carcerário cresceu 14%, enquanto a de brancos diminuiu 19%. Hoje, de cada três presos, dois são negros. [Cf 14º Anuário Brasileiro de Segurança Pública: divulgado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública em 19 de outubro de 2020]. Disponível em: <https://www.brasil247.com/brasil/racismo-estrutural-proporcao-de-negros-nas-prisoas-cresce-14-em-15-anos-enquanto-a-de-brancos-cai-19-9vye3v6x>

se desdobrando e ganhando escala no presente e desgraçadamente se ampliará no futuro se não houver uma ação efetiva.

Uma observação final: a Poesia-Resistência desse “poeta social” de poderosa coerência que é Chico Buarque acontece num encontro – que é a sua marca – de uma postura ética com uma esplêndida elaboração estética.

SOBRE A AUTORA

ADELIA BEZERRA DE MENESES é ex-docente e atual professora colaboradora voluntária do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DTLLC/FFLCH/USP), professora aposentada do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (DTL/IEL/Unicamp), pesquisadora do CNPq e autora de, entre outros, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (Ateliê, 2003) e *Militância cultural: a Maria Antônia nos anos 60* (Com-Arte, 2014).

adeliabm@terra.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-0906-8680>

REFERÊNCIAS *

AS CARAVANAS. Chico Buarque. In: *Caravanas*. CD, Biscoito Fino, 2017. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/as-caravanas/#album:caravanas-2017>. Acesso em: out. 2021.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Edição brasileira. v. I. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1958.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira/USP, 1971. 2 v.

BOLSONARO é acusado de racismo por frase em palestra na Hebraica. *Veja*, 6 abr. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/bolsonaro-e-acusado-de-racismo-por-frase-em-palestra-na-hebraica>. Acesso em: ago. 2021.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMARGO, Cristina; SPERB, Paula. Homem negro morre após ser espancado por seguranças do Carrefour em Porto Alegre. 20 nov. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/11/homem-negro-morre-apos-ser-espancado-por-seguranças-do-carrefour-em-porto-alegre.shtml>. Acesso em: ago. 2021.

CAMUS, Albert. (1942). *O estrangeiro*. Lisboa: Edições Livros do Brasil-Lisboa, s. d.

- CANDIDO, Antonio: *Literatura e Sociedade*: estudos de teoria e história literária. 3. ed. Revista. São Paulo: Editora Nacional, 1973.
- CHACINA DO JACAREZINHO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Chacina_do_Jacarezinho&oldid=62351818. Acesso em: maio 2021.
- COLABORADOR JBr. Relatório aponta que a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. 8/6/2006. *Jornal de Brasília*. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/noticias/brasil/relatorio-aponta-que-a-cada-23-minutos-um-jovem-negro-e-assassinado-no-brasil>. Acesso em: ago. 2021.
- ESTUDO do Ipea diz que população negra deve se igualar à branca. *Correio Braziliense*, 14 maio 2008. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2008/05/14/interna-brasil,6449/estudo-do-ipea-diz-que-populacao-negra-deve-se-igualar-a-branca.shtml>. Acesso em: ago. 2021.
- EUROPA captura 5.800 imigrantes em dois dias. *Folha de S. Paulo*, Mundo, 4 maio 2015, p. A9.
- FERREIRA, Lola. Atlas: negros têm 2,6 vezes mais risco de serem assassinados no Brasil. UOL, Cotidiano, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/08/31/negros-assassinato-brasil-atlas-da-violencia.htm>. Acesso em: ago. 2021.
- FOLHA DE SÃO PAULO. EUROPA captura 2800 imigrantes em dois dias. Caderno Mundo, 4 maio 2015.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Relato de um náufrago, 22 abr. 2015.
- FRANCISCO, Dalmir. Arrastão mediático e racismo no Rio de Janeiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., Intercom, *Anais...*, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2 a 6 set. 2003. Disponível em: https://intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP13_francisco.pdf. Acesso em: ago. 2021.
- GOMES, Laurentino. *A escravidão*. Volume I – Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.
- GOMES, Laurentino. *A escravidão*. Volume II – Da corrida do ouro em Minas Gerais até a chegada da corte de dom João ao Brasil. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.
- HERINGER, Carolina; BARROS, Rafaella. *PM aborda ônibus e recolhe adolescentes a caminho das praias da Zona Sul do Rio*. *Extra Online*, 24 ago 2015. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/pm-aborda-onibus-recolhe-adolescentes-caminho-das-praias-da-zona-sul-do-rio-17279753.html>. Acesso em: out. 2019.
- IRAJÁ (BAIRRO DO RIO DE JANEIRO). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Irajá_\(bairro_do_Rio_de_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Irajá_(bairro_do_Rio_de_Janeiro)). Acesso em: ago. 2021.
- IRAJÁ. In: *WikiRio*. Disponível em: <https://www.wikirio.com.br/Irajá>. Acesso em: ago. 2021.
- JOST, Miguel: A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 62, dez. 2015, p. 112-125.
- JUCÁ, Beatriz. 80 tiros – Doze militares são denunciados por fuzilamento de músico e catador no Rio. *El País*, 10 maio 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/11/politica/1557530968_201479.html. Acesso em: ago. 2021.
- MAIA, Dhiego. Adolescente é despido, amordaçado e chicoteado e por furtar chocolate. 3 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/adolescente-e-despido-amordacado-e-chicoteado-por-furtar-chocolate.shtml>. Acesso em: ago. 2021.
- OLLIVEIRA, Cecília; BETIM, Felipe. Chacina do Jacarezinho – Mortos na chacina do Jacarezinho sobem para 28. Ao menos 13 não eram investigados na operação. *El País*, 7 maio 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-05-07/maioria-dos-mortos-na-chacina-do-jacarezinho-nao-era-suspeita-em-investigacao-que-motivou-a-acao-policial.html>. Acesso em: maio 2021.

- POUND, Ezra: *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RACISMO estrutural: proporção de negros nas prisões cresce 14%, enquanto a de brancos cai 19%. *Brasil 247*, 19 out. 2020. Disponível em: <https://www.brasil247.com/brasil/racismo-estrutural-proporcao-de-negros-nas-prisoos-cresce-14-em-15-anos-enquanto-a-de-brancos-cai-19-9vye3v6x>. Acesso em: ago, 2021.
- REDENBACHER, Wilhelm. *Lesebuch der Weltgeschichte oder Die Geschichte der Menschheit*, 1890.
- REIS, William. Vila Cruzeiro: um legado da cultura negra no Rio. *Veja Rio*, 9 jul. 2020. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/blog/william-reis/vila-cruzeiro-legado-rio>. Acesso em: ago. 2021.
- RIBEIRO, Lídice Meyer Pinto. Negros islâmicos no Brasil escravocrata. *Revista USP*, São Paulo, n. 91, p. 139-152, set.-nov. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/34861>. Acesso em: ago. 2021.
- RIO, João do. *As religiões do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- SAÏD, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SANTOS, Edson. Estudo do Ipea diz que população negra deve se igualar à branca. *Correio Braziliense*, 14 maio 2008. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2008/05/14/interna-brasil,6449/estudo-do-ipea-diz-que-populacao-negra-deve-se-igualar-a-branca.shtml>. Acesso em: ago 2021.
- SIQUEIRA, Natércia Sampaio; LIMA, Renata Albuquerque; MAGALHÃES, Átila de Alencar Araripe. Novo racismo, fundamentalismo islâmico e o fortalecimento das direitas no mundo ocidental. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, Belo Horizonte, n. 116, p. 351-373, jan.-jun. 2018. Disponível em: <https://pos.direito.ufmg.br/rbep/index.php/rbep/article/view/576>. Acesso em: ago. 2021.
- STRUCK, Jean-Philip. Relato de um naufrago. *Folha de S.Paulo*, Mundo, 22 abr. 2015. Disponível em: <http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/mundo/216862-relato-de-um-naufrago.shtml>. Acesso em: ago. 2020.
- TORQUATO, Carla; CASTILHO, Ricardo dos Santos. Um retrato da exclusão social da praia na música “As caravanas” de Chico Buarque. *Jus.com.br*. fev. 2021. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/88507/um-retrato-da-exclusao-social-da-praia-na-musica-as-caravanas-de-chico-buarque>. Acesso em: ago. 2021.
- VAZ, Carolina e colaboradores. Marielle Franco: três anos de saudade da Maré. *O Cidadão do Bairro da Maré*, 1 mar. 2021. Disponível em: <https://jornalocidadao.net/marielle-franco-tres-anos-de-saudade-na-mare>. Acesso em: ago. 2021.
- XAVIER, Getúlio. Ser negro no Brasil aumenta em 2,6 vezes risco de ser assassinado, aponta pesquisa. *Carta Capital*, 31 ago. 2021 Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ser-negro-no-brasil-aumenta-em-2,6-vezes-risco-de-ser-assassinado-aponta-pesquisa>. Acesso em: ago. 2021.

*Agradeço a Cleusa Maria Conte Machado a competente ajuda na normatização das Referências.

Braços nas argolas e sorrisos nos rostos: narrativas museais sobre a escravidão

[*Arms in rings and smiling faces: museum narratives on slavery*]

Vinícius Oliveira Pereira¹

Alexandra Lima da Silva²

RESUMO. O tráfico transatlântico de pessoas escravizadas e a escravidão são marcados por uma multiplicidade de sentidos. Nesse contexto, o artigo debruça-se sobre a instituição que tem propagado narrativas e imagens sobre o tema no Brasil: o museu. O objetivo é mapear e identificar os espaços museais dedicados à temática no país. Visamos, a partir da análise de imagens dos acervos disponíveis na internet e das postagens publicadas nas redes sociais dos museus identificados, compreender quais são as narrativas sobre a escravidão visibilizada nesses espaços. Entre os resultados do artigo, destacam-se a quase ausência de espaços dedicados a divulgar e preservar a memória da escravidão e a presença hegemônica de narrativas que enfatizam a dimensão da violência da escravidão. • **PALAVRAS-CHAVE.** Museu; escravidão; memória. • **ABSTRACT.** The

transatlantic trafficking of enslaved people and the slavery institution are characterized by a multiplicity of meanings. This article zooms in on the museum, an institution that has been responsible for spreading images and narratives on the subject in Brazil. Our aim is to map and pinpoint the museum spaces dedicated to the theme in the country. Then, by analyzing digital images of collection items available online and texts posted on the social media accounts of the mapped museums, we aim to understand which narratives on slavery are made visible in these spaces. From our findings, the following stand out the almost complete absence of spaces dedicated to disseminating and preserving the memory of slavery, and the hegemonic presence of narratives that highlight the violent dimension of slavery. • **KEYWORDS.** Museum; slavery; memory.

Recebido em 25 de maio de 2021

Aprovado em 18 de agosto de 2021

PEREIRA, Vinícius Oliveira; SILVA, Alexandra Lima da. Braços nas argolas e sorrisos nos rostos: narrativas museais sobre a escravidão. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 33-54, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p33-54>

1 Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

2 Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

Entre trauma e brincadeira: sentidos mobilizados em torno da escravidão

Inverno de 2019, Mariana³, Minas Gerais. A manhã ensolarada é um convite a uma caminhada no centro histórico da cidade mineira. O município tem as ruas repletas de turistas. Câmeras e celulares registram os detalhes dos edifícios coloniais, reminiscências que fomentam a imaginação sobre como era(m) a(s) vida(s) no Brasil Colônia. Na Praça Central, em frente à Câmara Municipal e cercado pela Arquidiocese de Mariana e pela Igreja Nossa Senhora do Carmo, encontra-se o pelourinho da cidade, com suas argolas e correntes. Para determinadas pessoas que o observam, o monumento – nas palavras de Pierre Nora (1993), um lugar de memória⁴ – pode remeter às injustiças, dores e violências perpetradas em um período em que braços eram presos em argolas e corpos eram violentados em praça pública.

A encenação, no mínimo inusitada, articula em uma mesma cena braços nas

3 Em novembro de 2015, a cidade de Mariana (MG) foi atingida por rejeitos de uma barragem da empresa Samarco. O rompimento, considerado o mais grave desastre ambiental do país, matou 19 pessoas e afetou todo o ecossistema do Rio Doce. Segundo o Movimento de Atingidos por Barragens (MAB), cerca de 2 milhões de pessoas foram atingidas, mas apenas 8.537 foram indenizadas por danos gerais e 254 mil indenizadas por desabastecimento de água.

4 Sobre a noção de lugar de memória, o historiador Pierre Nora (1993, p. 21-22) afirma: "São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é um lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual [...]. É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou".

argolas e sorrisos nos rostos⁵. A combinação desses elementos, inimagináveis em outros momentos históricos, tem como protagonista uma família branca de turistas, que utilizam os celulares para registrar a cena. A desenvoltura com que interagem com o monumento não deixa espaço para dúvidas: eles conhecem a função social desempenhada pelo pelourinho em outros tempos. A família branca sabe que naquele monumento corpos negros foram violados. Apesar de o pelourinho poder ser interpretado por determinados grupos sociais como representação de uma memória sensível, nenhum constrangimento ou pudor foi capaz de impedir a trágica encenação⁶.

O fato relatado parece ser recorrente em Mariana. Em pesquisa realizada na internet, é possível encontrar reportagens que retratam situações semelhantes à testemunhada naquele inverno de 2019. Em reportagem do *Jornal Ponto Final*, publicada em 2017, verifica-se, por exemplo:

“Não adianta só algemar, tem que chicotear também. Chicoteia!”, gritava um turista, em tom de brincadeira. A alguns metros dele, uma outra visitante posava para fotos no pelourinho da Praça Minas Gerais. Eles estavam com um grupo de pessoas e tinham acabado de deixar a Câmara Municipal. Muitos com uma câmera na mão, bonés para despirem o sol e garrafinhas de água. Era uma tarde quente de agosto. Outros repetiram o ato e esboçaram enormes sorrisos enquanto eram clicados. (FERNANDES, 2017).

O repórter responsável pela matéria procurou a Secretaria de Cultura, Turismo e Patrimônio da cidade, responsável pelo pelourinho, a fim de relatar o ocorrido e solicitar um posicionamento do secretário:

“Não vejo as fotografias como maldade, desprezo ou discriminação a uma classe ou a um povo”, diz o secretário da pasta, Efraim Rocha. Ele, no entanto, afirma que os turistas posam para fotos de forma “inconsequente”. Seja isso ou não uma forma de desprezo, o secretário vê a ação como “uma manifestação de viagem a um passado distante”. Um passado de escravidão. (FERNANDES, 2017).

O secretário de Cultura, Turismo e Patrimônio citado na reportagem parece compartilhar com aqueles grupos de turistas a mesma compreensão sobre o que a escravidão de africanos representa. De acordo com tal entendimento, o pelourinho é um

5 A possibilidade de se relacionar com um símbolo da escravidão no Brasil de forma jocosa é indicativo da presença marcante do racismo em nossa sociedade. Grada Kilomba (2019) aponta que uma das consequências do racismo é a desumanização das pessoas negras, tornando-as o outro, o exótico da branquitude. Nesse cenário, as chances de tecer relações empáticas com as histórias dos sujeitos escravizados são quase nulas. Dessa forma, os museus que se propõem a abordar o tema precisam levar em consideração a necessidade de romper a lente do racismo que tem sido utilizada pela sociedade brasileira para olhar sua própria história, intrinsecamente conectada à instituição da escravidão.

6 O fato ocorrido em Mariana (MG) realinhou o problema de pesquisa de doutorado de onde o presente artigo deriva. A investigação, que a princípio estava interessada em discutir as representações da cultura afro-brasileira nos espaços museais, debruçou-se sobre os modos pelos quais a escravidão de africanos é representada nos museus. Neste artigo, apresentamos resultados parciais da pesquisa de doutorado.

fragmento de um período da história do Brasil, e as *performances* realizadas em frente ao monumento se configuram como tentativas de experienciar, mesmo que de forma jocosa, a situação vivenciada por milhares de sujeitos que foram escravizados ao longo de mais de 300 anos. Myrian Sepúlveda dos Santos sublinha em suas pesquisas as consequências de assim interpretar esse período da história brasileira. De acordo com a socióloga,

Despite preserving the past, historical narratives, museums, monuments and archives also involve forgetting. The narratives explain the period's economic systems, political regimes and social interactions, yet in doing so, they obliterate the uniqueness of slavery as an event and turn the suffering of those slaves into just one historical example among many others. As part of History, the torture and humiliation of millions of human beings, who were diminished and classified as members of an inferior race located somewhere between humanity and animality, appear as merely an historical phase that had to be overcome. (SANTOS, 2008, p. 164).

[Apesar de preservar o passado, narrativas históricas, museus, monumentos e arquivos também implicam esquecimento. As narrativas explicam os sistemas econômicos, regimes políticos e interações sociais do período, mas, ao fazê-lo, apagam a singularidade da escravidão e transformam o sofrimento daqueles escravos em apenas um exemplo histórico entre muitos outros. Como parte da história, a tortura e a humilhação de milhões de seres humanos, que foram desvalorizados e classificados como integrantes de uma raça inferior situada entre a humanidade e a animalidade, aparecem apenas como uma fase histórica a ser superada⁷.]

Contrastando com a situação relatada por Santos (2008), a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata, promovida pela Organização das Nações Unidas (ONU), em 2001, na cidade de Durban, África do Sul, considerou o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas e a escravidão como crimes contra a humanidade. Na conferência, afirmou-se ainda que o racismo contemporâneo pode ser entendido como uma consequência desses fatos históricos. No documento com a declaração e o plano de ação da conferência, que tem o Brasil como um dos países signatários, consta:

Reconhecemos que a escravidão e o tráfico escravo, incluindo o tráfico de escravos transatlântico, foram tragédias terríveis na história da humanidade, não apenas por sua barbárie abominável, mas também em termos de sua magnitude, natureza de organização e, especialmente, pela negação da essência das vítimas; ainda reconhecemos que a escravidão e o tráfico escravo são crimes contra a humanidade e assim devem sempre ser considerados, especialmente o tráfico de escravos transatlântico, estando entre as maiores manifestações e fontes de racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata; e que os Africanos e afrodescendentes, Asiáticos e povos de origem asiática, bem como os povos indígenas foram e continuam a ser vítimas destes atos e de suas consequências. (CONFERÊNCIA de Durban, 2001, p. 12).

7 Inserimos, logo após os trechos citados em outro idioma, a tradução livre de nossa autoria.

O documento produzido ao longo da Conferência de Durban não nega a historicidade da escravidão. No entanto, a dimensão do trauma e as consequências contemporâneas das violências perpetradas ao longo de mais de 300 anos de história são visibilizados. Nesse sentido, historiadoras como Ana Lúcia Araújo (2021a, p. 2) têm afirmado: “[...] *current debates about slavery are more than simple attempts to come to terms with the past but are rather associated with persistent racism and racial inequalities that prevail in former slave societies or countries where slavery existed*” (“[...] os debates atuais sobre a escravidão são mais do que simples tentativas de chegar a um acordo com o passado, mas estão associados ao racismo persistente e às desigualdades raciais que prevalecem em antigas sociedades escravistas ou países onde a escravidão existia”).

O cenário descrito acima é indicativo da complexidade das teias que marcam a produção de narrativas sobre a escravidão, que mobiliza, de acordo com o contexto e o grupo social, diferentes significados. Se, para determinada parcela da sociedade, a escravidão de africanos representa apenas um período da história, para outros segmentos sociais, o evento, além de sua dimensão histórica, é marcado pelo trauma, e seus impactos permanecem visíveis na sociedade contemporânea. Diante de tal multiplicidade de sentidos, debruçamo-nos sobre uma instituição que, segundo Santos (2008), tem se dedicado a construir narrativas sobre a escravidão no Brasil: o museu.

Nesse sentido, propomo-nos, neste artigo, a realizar um ensaio sobre diferentes aspectos do espaço museal, de modo a pensar como tal instituição transita por meio desse emaranhado de sentidos sobre a escravidão e em que medida ela contribui, através de textos institucionais, organização do acervo, exposições e imagens publicadas em redes sociais, para a (re)configuração da batalha semântica em que se encontra o tema do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas e da escravidão no Brasil.

Museus sobre escravidão no Brasil: construindo um panorama

A extensa produção no campo da historiografia brasileira sobre a escravidão tem demonstrado a amplitude dessa instituição no território nacional (ALENCASTRO, 2018; KLEIN, 2018). Nesse sentido, pode-se dizer que a história do Brasil está intrinsecamente ligada à história do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas. Luiz Felipe de Alencastro afirma, por exemplo, que a instituição escravocrata esteve presente em diferentes períodos da história brasileira:

O tráfico transatlântico de escravos africanos tomou no Brasil uma dimensão inédita no Novo Mundo. Do século XVI até 1850, no período colonial e no imperial, o país foi o maior importador de escravos africanos das Américas. Foi ainda a única nação independente que praticou maciçamente o tráfico negreiro, transformando o território nacional no maior agregado político escravista americano. Consubstancial à organização do Império do Brasil, a intensificação da importação de escravos africanos após 1822 explica a longevidade do escravismo até a sua abolição. (ALENCASTRO, 2018, p. 57).

A perspectiva trazida por Alencastro (2018) é interessante para pensarmos a longevidade do escravismo no Brasil. As interpretações lineares sobre a história

do país costumam dividi-la em três momentos: período colonial, período imperial e período republicano. Durante os dois primeiros períodos, que somam 359 anos, as relações políticas, econômicas e sociais foram, inevitavelmente, mediadas pela instituição da escravidão. Em outras palavras, podemos dizer que a escravidão constituiu a base da maior parte da história do país.

Apesar da vinculação quase intrínseca entre a escravidão e a história do Brasil, o tema tem tido pouca ou nenhuma notoriedade no debate público e nas representações sobre a memória nacional. Em termos institucionais, por exemplo, são raros os museus preocupados em abordar a temática de forma exclusiva, o que confirma a análise tecida pela historiadora Ana Lucia Araújo, que, em diálogo com Achille Mbembe, afirma:

As expressed by Achille Mbembe, the “slave” remained an undesirable figure in the museum, where most attempts to tell the history of slavery portray bondspeople as an “appendix to another history, a citation at the bottom of a page devoted to someone else, to other places, to other things”. (ARAÚJO, 2021b, p. 4).

[Como expresso por Achille Mbembe, a “escravidão” continua uma figura indesejável nos museus, onde a maioria das tentativas de contar a história da escravidão retrata os escravizados como um “apêndice de outra história, uma citação no fim de uma página dedicada a outra pessoa, a outros lugares, a outras coisas”]

Em um cenário marcado por instituições que apenas tangenciam o tema da escravidão em suas exposições, interessa-nos, tendo em vista os limites de um artigo, pensar, de modo prioritário, as instituições que indicaram abordar de forma exclusiva a temática da escravidão. Conforme demonstram os dados coletados na plataforma desenvolvida pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM, s. d.)⁸, o país possui atualmente 3.832 museus cadastrados. Desse total, identificamos treze⁹ instituições que possuem exposições e acervos relacionados à escravidão e apenas seis que se dedicam

8 Os dados foram coletados da Plataforma Museus do Brasil do Ibram. Nela, o Cadastro Nacional de Museus faz o mapeamento e a atualização das informações dos museus brasileiros.

9 São eles: Museu do Negro (RJ), Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB, RJ), Museu Histórico e Pedagógico Doutor Cesário Motta Júnior (SP), Museu Histórico Municipal de Sete Lagoas (MG), Museu Xucurus de História, Arte e Costumes (AL), Cafua das Mercês (Museu do Negro, MA), Museu Casa do Benin (BA), Museu do Negro de Campinas (SP), Museu Afro Brasil (SP), Centro de Referência da Cultura Negra (MG), Museu Vivo do São Bento (RJ), Casarão (ES), Museu Escravo Jacó (RN). Avaliamos que o número de museus que possuem alguma exposição dedicada à escravidão pode ser maior do que o encontrado em nosso levantamento. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, o Museu Histórico Nacional possui alguns objetos relacionados ao tema em seu acervo. No entanto, o fato de não mencionar a escravidão como uma das temáticas de suas exposições pode ser indicativo do que foi apontado por Achille Mbembe e Ana Lucia Araújo (2021b).

exclusivamente ao tema¹⁰. No mapa apresentado na Figura 1, é possível identificar as cidades e estados onde se localizam os seis museus dedicados à temática.

Mapa dos museus sobre escravidão no Brasil



Figura 1 – Mapa dos museus sobre escravidão no Brasil. Fonte: Google Maps, 2021

O mapa evidencia que os museus dedicados à escravidão se concentram em apenas duas regiões do país: Nordeste e Sudeste. A ausência de museus semelhantes em outras regiões do Brasil contrasta com o fato de a instituição da escravatura ter se feito presente em todo o território nacional:

Os escravos foram importantes tanto na área rural e na mineração como nas áreas urbanas, e, devido à falta de competição de brancos livres, podiam ser encontrados em todo o país, como a principal força de trabalho. Embora houvesse concentração de escravos nas fazendas ou nas áreas de mineração, em todos os municípios brasileiros podíamos encontrar fogos com escravos. Assim, o Brasil se parecia mais com as Índias Ocidentais, com sua população negra dominante, do que com os Estados Unidos, que concentraram mais de 90% de seus escravos em apenas uma região do país, o Sul. Mesmo no período posterior a 1850, não havia impedimentos para migração interna, e movimentavam-se os escravos livremente por todo o Império. (KLEIN, 2018, p. 190).

O historiador americano Herbert Klein (2018) realizou uma demografia da

¹⁰ Na Plataforma Museus do Brasil é possível ter acesso ao cadastro de museus de todo o país. Para determinar o número de museus dedicados à instituição da escravatura, foram utilizadas no campo de pesquisa quatro palavras como filtro: (1) escravo, (2) escravizado, (3) escravidão e (4) abolição. Apenas as seis instituições citadas no trabalho têm como foco exclusivo a temática. Outras instituições foram encontradas, mas elas não se dedicam exclusivamente à escravidão: apenas parte do acervo é relativa ao tema.

escravidão no Brasil e constatou não apenas a longevidade da instituição, mas sobretudo seu alcance geográfico. De acordo com o pesquisador, diferentemente dos Estados Unidos, país onde a maior parte da população escravizada estava localizada em uma única região, no Brasil a instituição da escravidão era extremamente ramificada. Nesse sentido, o fato de termos museus sobre a temática em somente seis cidades distribuídas em duas regiões do país pode ser entendido como uma expressão da pouca ou ausente atenção do poder público à preservação dessa memória.

Além da localização das seis instituições identificadas, a pesquisa realizada na plataforma desenvolvida pelo Ibram possibilitou a coleta de mais dados sobre os museus dedicados à temática da escravidão. No Quadro 1, podemos encontrar informações a respeito do ano de fundação de cada museu e a esfera do governo responsável pela instituição.

Instituição	Fundação	Esfera	Localização
Casa da Cultura Afro-Brasileira – Memorial ao Escravizado*	1976	Municipal	São Vicente (SP)
Museu do Escravo	1977	Municipal	Belo Vale (MG)
Museu da Abolição	1983	Federal	Recife (PE)
Museu do Escravo	1997	Privado	Barra do Piraí (RJ)
Museu Senzala Negro Liberto	2003	Privado	Redenção (CE)
Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos	2005	Privado	Rio de Janeiro (RJ)

Quadro 1 – Museus dedicados à escravatura ou aos sujeitos escravizados. Fonte: os Autores, 2021

*Até dezembro de 2014, a instituição era denominada Museu dos Escravos. Em janeiro de 2015, o museu foi reinaugurado e, após consulta à comunidade, recebeu uma nova nomenclatura: Casa da Cultura Afro-Brasileira – Memorial ao Escravizado. A mudança pode ser um reflexo das discussões contemporâneas do campo da historiografia da escravidão, que tem utilizado a palavra “escravizado” em vez de “escravo” para demonstrar a construção sócio-histórica dessa condição e evitar uma essencialização do termo. O movimento também pode ser discutido a partir das contribuições de Paul Gilroy. De acordo com o historiador britânico, a escravidão torna-se um tema indesejado para aqueles que buscam tecer conexões com tradições africanas como forma de construir uma identidade negra positiva. No movimento de valorização dos grandes feitos das sociedades tradicionais africanas, visibilizar de algum modo as histórias sobre o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas torna-se um contrassenso. Dessa forma, a negação por parte de determinados setores da sociedade organizada brasileira em tratar da temática pode ser vista como uma forma de evitar um tema sensível e fortalecer o sentimento de etnicidade (GILROY, 2012).

Um aspecto que se destaca na observação do Quadro 1 é o fato de 50% das instituições dedicadas ao tema serem privadas, ou seja, criadas não por força de políticas públicas, e sim por iniciativas de determinado grupo de pessoas. Uma

particularidade que marca os três museus privados é a dimensão material e histórica de suas sedes, tornando-as parte dos acervos disponibilizados ao público. O Museu Senzala Negro Liberto (CE) e o Museu do Escravo (RJ), por exemplo, estão sediados, respectivamente, em um antigo engenho de açúcar e em uma antiga fazenda de café. Já o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (RJ) está localizado em um sítio arqueológico onde foi encontrada uma série de restos mortais de pessoas escravizadas.

Em pesquisa mais detalhada no portal do Ibram sobre as seis instituições que constam no Quadro 1, verificou-se a quase ausência de arquivos históricos nesses espaços. Dos seis museus listados, apenas o Museu da Abolição (PE) e o Museu do Escravo (MG) possuem arquivos históricos. No entanto, nenhum dos dois espaços tem como tarefa disponibilizar os arquivos ao público. O fato de não haver disponibilização de arquivos por parte dos seis museus diminui a possibilidade de essas instituições atuarem também como locais de pesquisa, pois suas ações limitam-se, exclusivamente, à organização de exposições e à recepção do público.

Apesar de o tema da escravidão ser um campo consolidado na historiografia brasileira, a análise da tipologia de acervo dos museus indicou que apenas o Museu da Abolição (PE) definiu “história” como a tipologia de seu acervo. A Casa da Cultura Afro-Brasileira – Memorial ao Escravizado (SP) e o Museu do Escravo (MG) definiram “antropologia e etnografia”, enquanto o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (RJ) indicou “antropologia e arqueologia”. Nos cadastros do Museu do Escravo (RJ) e do Museu Senzala Negro Liberto (CE), não consta a tipologia dos acervos.

Não obstante a indicação das diferentes tipologias, os museus possuem alguns pontos de similaridade para além da temática da escravidão. Destacamos, de imediato, a dificuldade orçamentária das instituições e os poucos recursos materiais e humanos de que dispõem para a realização das ações cotidianas. O Museu da Abolição (PE), por exemplo, o único federal, precisou ser fechado por pelo menos duas vezes desde sua inauguração, em 1983, devido à falta de recursos financeiros e humanos. O Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (RJ), localizado em uma casa onde foram achados restos mortais de milhares de africanos recém-chegados ao Brasil¹¹, é uma instituição privada e tem captado recursos para manutenção de suas atividades por meio de editais públicos e convênios com a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Esse museu localiza-se em uma região da cidade do Rio de Janeiro que recebeu um grande volume de recursos públicos por conta das reformas urbanas com vistas à recepção dos eventos internacionais realizados na cidade em 2014 (Copa do Mundo de Futebol) e 2016 (Olimpíadas). Todavia, são muitos os relatos das dificuldades relativas aos repasses de recursos públicos do governo municipal para o

11 Em janeiro de 1996, a família Guimarães dos Anjos estava realizando uma reforma em sua casa, localizada na Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro, quando descobriu uma série de restos mortais no local. Mais tarde, descobriu-se que a casa foi construída sobre o antigo cemitério dos Pretos Novos, local onde eram enterrados os africanos que não resistiam à longa travessia do Atlântico. No *site* do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, podem ser encontradas mais informações sobre a história do cemitério e da instituição (IPN, s. d.). No que diz respeito à história do Cemitério dos Pretos Novos, o trabalho do historiador Júlio César Medeiros de S. Pereira (2006) é uma importante referência.

financiamento das ações do referido instituto, como Virgílio (2017) noticiou. Apesar dos limites financeiros, o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (RJ) tem desenvolvido uma série de atividades a partir de parcerias com setores do movimento negro e grupos acadêmicos. O conjunto de iniciativas tem atraído um maior número de visitantes, como demonstram Francine Saillant e Pedro Simonard:

The institute is frequently visited in November (Black Awareness month) and also during events involving Afro-Brazilian culture. Moreover, the house is increasingly visited by Afro-Brazilians and tourists of the African diaspora who are interested in places of remembrance of slavery all over the world. (SAILLANT; SIMONARD, 2012, p. 224).

[O instituto é frequentemente visitado em novembro, mês da consciência negra, e também durante eventos envolvendo a cultura afro-brasileira. Além disso, a casa está tendo um aumento de visitas de afro-brasileiros e turistas da diáspora africana que estão interessados em lugares de lembrança da escravidão em todos os lugares do mundo.]

No mesmo artigo, os autores destacam ainda a proposta narrativa tecida pelo museu:

The narrative presented in this institution and exhibition focuses on two issues: the neighborhood and its historical link with the creation of the city and the history of slavery, and the history of “pretos novos” and the process of archaeological excavations. The institution asserts the history of slavery itself by emphasizing the importance of making this history public, in order to avoid negationism through silence. To achieve this goal, the institute proposes a series of strong statements aimed at raising awareness of the wrongs of slavery. It also provides general information on the more global history of slavery in the context of the Atlantic slave trade. (SAILLANT; SIMONARD, 2012, p. 224).

[A narrativa apresentada nessa instituição e a exposição concentram-se em dois temas: o bairro e a ligação histórica com a criação da cidade e a história da escravidão; e a história dos pretos novos e o processo de escavação arqueológica. A instituição afirma a própria história da escravidão enfatizando a importância de tornar essa história pública, com o objetivo de evitar o negacionismo através do silêncio. Para alcançar esse objetivo, o instituto propõe uma série de afirmações fortes destinadas a aumentar a conscientização sobre os erros relacionados à escravidão. Ele também fornece informações gerais sobre a história mais global da escravidão no contexto do comércio atlântico de escravos.]

Por meio de uma rede de apoio, o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (RJ) tem conseguido desenvolver suas atividades e, de certo modo, preservar seu acervo. No entanto, entre os problemas enfrentados por alguns dos museus listados no Quadro 1, figura a ausência de uma infraestrutura adequada e, conseqüentemente, a má conservação dos acervos que estão à disposição dessas instituições. Conforme demonstram as fotografias de visitantes disponíveis nas páginas dos museus no *site* de viagens Tripadvisor (figuras 2, 3, 4 e 5), o Museu do Escravo (RJ) e o Museu Senzala Negro Liberto (CE) têm parte de seus acervos alocados em prédios onde funcionavam antigas senzalas.

tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g1754455-d4375916-Reviews-Museu_do_Escravo-Barra_do_Pira_State_of_Rio_de_Janeiro.html

Tripadvisor

Avaliação Viagens Alertas

Barra do Pirai Hotéis **O que fazer** Restaurantes Voos Pacotes de viagem Cruzeiros Locação de veículos

América do Sul > Brasil > Estado do Rio de Janeiro (RJ) > Barra do Pirai > O que fazer em Barra do Pirai > Museu do Escravo Museu do Escravo, Barra do Pirai

Museu do Escravo - Barra do Pirai

34 • #4 de 6 coisas para fazer em Barra do Pirai • Museus especializados

[Visitar o site](#) [Enviar e-mail](#)

O que as pessoas estão dizendo

"Visita ao Museu do Escravo"
 4.5 de 5 dez de 2018
 Ao visitar o Museu do Escravo você faz tour, viaja, faz história, e aprende muito mesmo...local lindo, arejado, incrível, e muita natureza...amei fazer...

"Viagem no tempo"
 4.5 de 5 abr de 2018
 tudo maravilhosa: alimentação impecável, conservação do local, atendimento dos funcionários, história do Brasil apresentada.

Recomende alterações para melhorar nosso conteúdo.



Todas as fotos (16)

Figura 2 – Itens diversos. Museu do Escravo. Fonte: Tripadvisor, 2016

tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g1754455-d4375916-Reviews-Museu_do_Escravo-Barra_do_Pira_State_of_Rio_de_Janeiro.html

Tripadvisor

Avaliação Viagens Alertas

Barra do Pirai Hotéis **O que fazer** Restaurantes Voos Pacotes de viagem Cruzeiros Locação de veículos

América do Sul > Brasil > Estado do Rio de Janeiro (RJ) > Barra do Pirai > O que fazer em Barra do Pirai > Museu do Escravo Museu do Escravo, Barra do Pirai

Museu do Escravo - Barra do Pirai

34 • #4 de 6 coisas para fazer em Barra do Pirai • Museus especializados

[Visitar o site](#) [Enviar e-mail](#)

O que as pessoas estão dizendo

"Visita ao Museu do Escravo"
 4.5 de 5 dez de 2018
 Ao visitar o Museu do Escravo você faz tour, viaja, faz história, e aprende muito mesmo...local lindo, arejado, incrível, e muita natureza...amei fazer...

"Viagem no tempo"
 4.5 de 5 abr de 2018
 tudo maravilhosa: alimentação impecável, conservação do local, atendimento dos funcionários, história do Brasil apresentada.

Recomende alterações para melhorar nosso conteúdo.



Todas as fotos (16)

Figura 3 – Recipientes utilizados para cozinhar. Museu do Escravo. Fonte: Tripadvisor, 2015



Figura 4 – Escravidão e feitor representados em um desenho pintado na parede do Museu Senzala Negro Liberto. Fonte: Tripadvisor, 2014

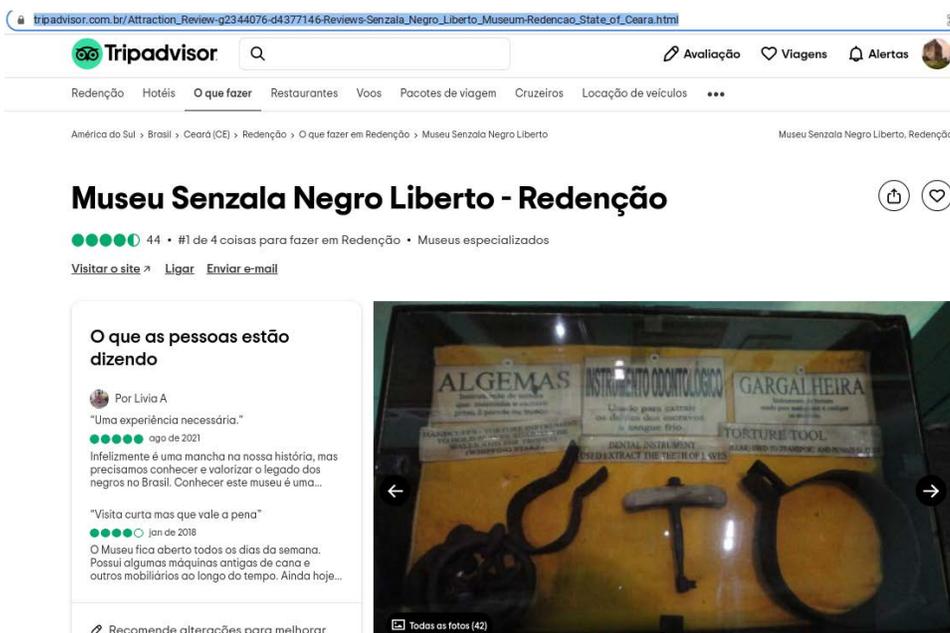


Figura 5 – Algemas, instrumento odontológico e gargalheira. Museu Senzala Negro Liberto. Fonte: Tripadvisor, 2018

As imagens revelam que ambos os espaços estão em situação de má conservação. São visíveis os buracos nas paredes e nos pisos. Instrumentos de tortura e objetos que pertenceram aos sujeitos escravizados compõem os acervos das duas instituições. Os itens expostos nesses locais ficam, não raro, desprotegidos, sem tratamento adequado e mal preservados.

A análise das imagens acima evidencia também a presença de uma narrativa sobre a escravidão que lança luz sobre as violências praticadas contra sujeitos escravizados. A Figura 4 apresenta um desenho feito em uma das paredes do edifício que abriga o Museu Senzala Negro Liberto (CE). A gravura, provavelmente um registro contemporâneo, buscou retratar uma situação de açoitamento de um escravizado. Cabe registrar que, diferentemente dos objetos que compõem o acervo da instituição, o desenho parece ter sido produzido pela própria equipe do museu, o que expressa, de certo modo, uma contribuição direta da instituição para a produção de narrativas sobre a escravidão.

A vinculação quase imediata entre a violação de corpos negros e a representação da escravidão nos museus é uma questão que tem sido identificada em diferentes países. Sarah Thomas (2013), por exemplo, ao analisar alguns museus britânicos dedicados ao tema, destaca a presença de uma perspectiva narrativa que tende a ressaltar, de modo preferencial, as violências impostas aos corpos dos sujeitos escravizados. A representação da violência que marca esse período da história sem os devidos cuidados éticos pode ter consequências dramáticas. Novamente nos referimos ao trabalho de Myrian Sepúlveda dos Santos, que afirma:

[...] the repetitive imagery of black slaves being beaten, humiliated and injured and the instruments of torture, such as mask and chains reproduce the very same feelings of pain and shame in individuals of the present generation as in their forebears. These images haunt the horizons of those who dream of being free. Researchers who investigate the victims of traumatic experiences assert that compulsive and self-destructive behavior is maintained across subsequent generations, not because of an acknowledgment of what took place, but precisely because of the absence of any full comprehension of what they suffered. The victimization passes through the generations, as the latest identifies with the previous one. (SANTOS, 2008, p. 166).

[...] as imagens repetitivas de escravos negros sendo espancados, humilhados e feridos, e os instrumentos de tortura, como máscaras e correntes, reproduzem nos indivíduos da geração atual os mesmos sentimentos de dor e vergonha sofridos por seus antepassados. Essas imagens assombram o horizonte de quem sonha ser livre. Pesquisadores que investigam vítimas de experiências traumáticas afirmam que o comportamento compulsivo e autodestrutivo se mantém nas gerações subsequentes, não devido a um reconhecimento do que houve, mas justamente devido à ausência de uma compreensão total do que se sofreu. A vitimização atravessa as gerações, já que a mais recente se identifica com a anterior.]

A autora realça a dimensão do trauma que está articulada à história da escravidão e destaca os possíveis efeitos que cenas de violência contra corpos escravizados podem

causar em públicos que visitam exposições sobre o tema, especialmente públicos negros. A representação banal da violência perpetrada contra sujeitos escravizados parece compor o que Grada Kilomba (2019) chama de reencenação de um passado traumático por meio do racismo cotidiano. Sendo, portanto, essa abordagem da escravidão uma expressão do racismo, por que tantos museus insistem em tecer esse tipo de vínculo? O trabalho da intelectual portuguesa aponta alguns caminhos que podem contribuir para o entendimento desse cenário:

O trauma [...] raramente é discutido dentro do contexto do racismo. Essa ausência indica como os discursos ocidentais, e as disciplinas da psicologia, e da psicanálise em particular, negligenciaram amplamente a história da opressão racial e as consequências psicológicas sofridas pelas/os oprimidas/os. As/os psicanalistas tradicionais não reconheceram a influência das forças sociais e históricas na formação do trauma (Bouson, 2000; Fanon, 1967). Contudo, os dolorosos efeitos do trauma mostram que as/os africanas/os do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com traumas individuais e familiares dentro da cultura branca dominante, mas também com o trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reencenado e restabelecido no racismo cotidiano, através do qual nos tornamos, novamente, a/o “Outra/o” subordinado e exótico da branquitude. (KILOMBA, 2019, p. 215).

A desvinculação entre trauma e racismo apontada por Grada Kilomba (2019) é uma pista para pensarmos a insistência por parte das instituições museais em valorizar a dimensão da violência cometida contra escravizados em suas exposições. Seguindo o caminho assinalado pela pesquisadora portuguesa, levantamos o seguinte questionamento: se a psicanálise enfrenta dificuldade para reconhecer a influência das forças sociais e históricas na formação do trauma, as ciências que estudam e buscam retratar os fatos sociais não poderiam, portanto, incorrer em um erro semelhante, negligenciando em suas perspectivas a dimensão do trauma?

Nessa direção, concordamos com Kilomba (2019) quando classifica a escravidão como um trauma histórico coletivo. Ainda a partir das provocações da autora, pontuamos que o não reconhecimento do racismo como um elemento estruturante das sociedades contemporâneas por parte das instituições museais colabora para que as representações sobre a escravidão tecidas nesses espaços toquem em feridas não cicatrizadas e, possivelmente, criem novos ferimentos. Ademais, abordagens museais sobre a escravidão que não levem em consideração o racismo tendem a ser pouco eficazes na tarefa de criar uma rede de empatia entre o público-alvo e os sujeitos escravizados presentes em suas narrativas.

Entretanto, reconhecer o tema como trauma não significa deixar de abordá-lo. Avaliamos que cenas como as que ocorreram na cidade de Mariana (MG), por exemplo, tornam urgente o debate sobre como as pessoas se relacionam com o tema da escravidão. Dessa forma, concordamos com o argumento de Sarah Thomas (2013, p. 126) de que os museus precisam enfrentar o desafio de apresentar o que foi a severa realidade das pessoas escravizadas, sem explorar essa situação: “*It is important that slavery is understood in its broadest sense; in its quotidian ordinariness but also in its extraordinary brutality*” (“É importante que a escravidão seja entendida em seu

sentido mais amplo; em seu cotidiano ordinário, mas também em sua extraordinária brutalidade”). A autora pondera que, na Inglaterra, alguns passos têm sido dados em direção a uma abordagem mais ampla da escravidão pelas instituições museais, o que tem contribuído, inclusive, para um (re)olhar sobre as imagens de violência retratadas por viajantes dos séculos XVIII e XIX:

[...] when viewed in conjunction with other images of not only quotidian ordinariness but also rebellion and resistance, the narrative becomes one of remarkable resilience. The usual images of brutality in this context serve to emphasise the wonder that forms of resistance took place at all. Some museums today are recognising and incorporating narratives of resistance, and in this area the visual archive is incredibly rich. (THOMAS, 2013, p. 129).

[...] quando vista em conjunto com outras imagens não apenas do cotidiano ordinário, mas também de rebeliões e resistência, a narrativa torna-se notavelmente resiliente. A imagem comum da brutalidade nesse contexto serve para enfatizar as maravilhosas formas de resistência que ocorreram. Hoje alguns museus estão reconhecendo e incorporando narrativas de resistência, e essa área do arquivo visual é incrivelmente rica.]

Tecer narrativas que dão conta das inúmeras resistências à escravidão empreendidas pelos sujeitos que foram escravizados tem sido um caminho adotado pelos museus estudados por Thomas (2013). No entanto, em algumas das instituições indicadas no Quadro 1, essa perspectiva ainda enfrenta dificuldades. De acordo com a historiadora Ana Lúcia Araújo, há um processo de invisibilização do agenciamento desses sujeitos nas abordagens museais sobre o tema:

Slavery is presented as part of the history of labour, very often through images from the nineteenth-century European travel accounts and miniature figurines depicting scenes of work and physical punishment. This widespread superficial approach focusing on victimisation and victimhood, constantly associating the Afro-Brazilian population with a passive image, prevents the understanding of slavery as a historical and contemporary phenomenon, concealing its legacies of racism and social inequalities. (ARAÚJO, 2012, p. 110).

[A escravidão é apresentada como parte da história do trabalho, muitas vezes através de imagens dos registros de viajantes europeus do século XIX e miniaturas que retratam cenas do trabalho e punição física. Essa ampla abordagem superficial com foco na vitimização e na falta de agenciamento, constantemente associando a população afro-brasileira a uma imagem passiva, impede a compreensão da escravidão como um fenômeno histórico e contemporâneo, ocultando seus legados de racismo e desigualdades sociais.]

O ponto destacado pela historiadora vai ao encontro da análise das imagens divulgadas no perfil institucional do Museu do Escravo (Belo Vale, MG) na rede social Instagram. Foram selecionadas duas fotos postadas no dia 13 de maio de 2020, em

decorrência da comemoração dos 132 anos da Abolição no Brasil (figuras 6 e 7). As imagens acompanhavam o seguinte texto:

Celebramos hoje, 13 de maio, os 132 anos da abolição da escravidão em solo brasileiro. São 132 anos que a Princesa Isabel assinou a Lei de Nº 3.353 que declarava extinta a escravidão no Brasil. O Museu do Escravo também celebra, hoje, 32 anos de existência. São 32 anos resguardando uma parte de nossa história, que foi o período escravocrata vivido no Brasil ao longo de 358 anos. O Museu foi idealizado e construído pelo ilustríssimo Padre José Luciano Jacques Penido e no dia 13 de maio de 1988, ano do centenário da abolição, o Museu foi inaugurado em suas atuais dependências. São 32 anos recebendo belo-valenses, turistas e estudantes, convidando-os a formar uma visão crítica do processo de formação do nosso país, bem como a contribuição da mão escrava africana, no progresso do nosso país. Parabéns ao Museu do Escravo pelos 32 anos de história. (MUSEU do Escravo, 2020).



Figura 6 – Entrada do Museu do Escravo (Belo Vale, MG). Museu do Escravo, 2020



Figura 7 – Princesa Isabel e homem escravizado. Museu do Escravo, 2020

A Figura 6 apresenta uma intervenção artística realizada na entrada do Museu do Escravo (MG) em virtude da celebração do aniversário da Abolição da Escravatura no Brasil. Já a Figura 7 apresenta em detalhe os dois quadros usados na intervenção. À esquerda, pode-se ver a imagem da princesa Isabel; à direita, a de um sujeito escravizado. A análise dos dois quadros evidencia a construção de uma perspectiva por parte do Museu do Escravo (MG) sobre a Abolição da Escravatura no Brasil que visibiliza a imagem redentora da monarquia brasileira, representada pela princesa Isabel. A imagem do sujeito escravizado com correntes quebradas e braços levantados ao céu como se agradecesse por uma dádiva pode expressar, ainda, a ideia de que os indivíduos submetidos à condição de escravos não tiveram autoria no processo de abolição no Brasil. No comunicado divulgado com as imagens destacadas, não há referência alguma à importância dos grupos abolicionistas para o fim da escravidão, diferentemente do que a produção historiográfica contemporânea demonstra:

A historiografia tem nos apresentado a grupos associativos que assumiram a abolição como algo intrínseco à luta dos trabalhadores oitocentistas. É o que nos informa Beatriz Loner, ao mapear entidades de beneficência negras ou operárias, como a Feliz Esperança, Fraternidade Artística e Harmonia dos Artistas, que angariavam doações para alforriar escravos no Rio Grande do Sul, onde havia cerca de 35 entidades com o mesmo propósito e perfil. Longe de serem uma especificidade local, tais associações foram formadas em diversas províncias. (ALBUQUERQUE, 2018, p. 330).

O 13 de maio é um dia especialmente importante para as instituições listadas no Quadro 1. Além de ser a data em que ocorreu a assinatura da Lei Áurea, o dia marca o aniversário de fundação de alguns dos seis museus sobre escravidão no Brasil. É o caso, por exemplo, do Museu da Abolição (PE), que celebrou, em 2020, 37 anos de existência. A instituição publicou em seu perfil oficial na rede social Instagram um manifesto sobre os 132 anos da Abolição:

13 de maio não representa o nosso propósito junto à comunidade Afro-brasileira. Não por acaso, o Museu da Abolição teve sua inauguração, nesta mesma data, no ano de 1983, com a exposição temporária “O processo abolicionista através dos textos oficiais”. Muita coisa mudou durante esses 37 anos, inclusive a forma como fomentamos nosso trabalho, nossas pesquisas e nossas ações.

Escolhemos um lado: às narrativas emancipatórias, aquelas que não acreditam que a abolição foi o fim das mazelas coloniais e dos crimes contra a população afro.

Nossa atual população negra convive com o resultado de roubos, mortes, destruições e alienações, que derivam ainda da colonização e do processo escravista.

[...]

Devemos muito à população negra deste país, principalmente uma dinâmica emancipatória, que só pode ser construída com uma sociedade antirracista e que esteja pronta para dialogar e repensar seus privilégios.

Convidamos às instituições, e toda sociedade civil, adotarem uma postura antirracista REAL. (MUSEU da Abolição, 2020).

Diferentemente do Museu do Escravo (MG), o Museu da Abolição (PE) apresenta uma perspectiva de contestação sobre os significados da celebração da abolição no Brasil. Um dos trechos do manifesto cita, inclusive, os dados da desigualdade racial no Brasil contemporâneo, relacionando-os à falta de apoio político e econômico aos milhares de sujeitos libertos após a assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel, em 13 de maio de 1888. O modo como as duas instituições expressam posicionamentos distintos sobre um mesmo fato histórico visibiliza, em certa medida, o caráter ideológico dos espaços museais, marcados por conflitos políticos e disputas sobre como as narrativas são construídas.

Chama ainda a atenção o uso da palavra “crime” por parte do Museu da Abolição (PE). Em um crime, existe a figura da vítima. Contudo, quando usada para pensar a instituição da escravidão, o campo semântico dessa palavra tem colaborado para reforçar o seguinte cenário descrito por Paul Gilroy (2012, p. 355): “A escravidão torna-se um feixe de associações negativas, que é melhor deixar para trás”. Nessa mesma direção, há uma vinculação, quase que imediata, entre a ideia de vítima e a falta de agenciamento por parte dos sujeitos escravizados.

Todavia, a articulação proposta no manifesto do Museu da Abolição (PE) nos sugeriu um importante diálogo com o trabalho de Mônica Lima (2018), que, ao responder à pergunta “por que escolher narrativas sublinhando a dor da escravidão sobre a história do Cais do Valongo?”, explica:

[...] porque a escolha por um caminho pela região do Cais do Valongo faz lembrar que o tráfico atlântico de africanos escravizados foi um crime contra a humanidade e – vale recordar – o Brasil ainda não o reconheceu oficialmente como tal. Num crime, há vítimas. Nem de longe essa ideia implica na concepção dos escravizados como sujeitos -objetos, transformados em mercadorias e submetidos sem reação. Não se trata dessa qualidade de vítima. Trata-se da história dos que sofreram e nos legaram essa memória. O ser vítima não significa perder a capacidade de agir e mesmo de transformar. (LIMA, 2018, p. 106).

As questões levantadas nos trabalhos de Paul Gilroy (2012) e Mônica Lima (2018) permeiam as discussões sobre o processo de musealização da escravidão. Reconhecer a escravidão como crime contra a humanidade requer pensar a existência de vítimas, como ponderou a historiadora. Contudo, cabe a reflexão sobre qual é a categoria de vítima apresentada nas exposições dos museus brasileiros. Trata-se de uma representação de vítima que constrange e humilha a população negra ou que possibilita e convida a sociedade brasileira a pensar sobre os horrores desse crime? Como essas instituições têm lidado com o desafio de representar esse expressivo período da história do Brasil, tendo em vista que o tema constitui, nas palavras de Grada Kilomba (2019), um trauma histórico coletivo? Essas foram algumas questões que mobilizaram a escrita deste ensaio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como buscamos demonstrar, o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas e a escravidão de africanos no Brasil estão inseridos em uma rede de múltiplos significados. Para determinados grupos, os eventos são vistos apenas como fatos históricos (ainda que se tente invisibilizá-los) pertencentes à trajetória da nação brasileira, podendo, por vezes, ser revisitados por meio de encenações jocosas. Para outros setores, os eventos representam crimes contra a humanidade e não podem ser compreendidos à parte da dimensão do trauma criado pelos horrores que marcaram o período.

Nesse cenário, estão inseridas as pouquíssimas instituições museais dedicadas exclusivamente à temática, que podem ser entendidas como reflexos, mas também refletoras desse complexo campo. Conforme demonstra a análise de imagens de itens de acervo disponíveis na internet e das postagens nas redes sociais dos museus identificados, uma parcela significativa das instituições tem colocado em evidência narrativas que, em certa medida, banalizam as violências cometidas contra os sujeitos escravizados. A representação dos horrores da escravidão, sem levar em consideração as dimensões éticas, corre o risco de ser apenas o que Grada Kilomba (2019) denomina de reencenação de um passado traumático.

Entretanto, a análise também revelou algumas potencialidades interessantes nas abordagens museológicas da escravidão, como o apontamento realizado pelo Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (RJ) sobre a dimensão global do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas (SAILLANT; SIMONARD, 2012). O instituto tem exercido um forte posicionamento em relação à divulgação de uma memória que, como expressa o baixo investimento do poder público, está inserida em um projeto de esquecimento.

Ademais, consideramos fundamental pontuar a necessidade de a musealização do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas e da escravidão estar articulada a um debate sobre a promoção de práticas educativas antirracistas. Do contrário, corre-se o risco de perpetuar representações desses eventos que causam sofrimento, constrangimento, mas não geram empatia e

não contribuem para a promoção da dignidade humana, princípio que orienta o Estatuto de Museus (BRASIL, 2009).

Assinalamos ainda a importância do diálogo com a produção historiográfica sobre a temática, com destaque para as perspectivas que consideram o protagonismo e a agência dos sujeitos escravizados, e do entendimento da escravidão como um tema sensível, não como um conjunto de experiências marginais ou uma nota de rodapé expandida, como adverte Toni Morrison:

Por mais que a análise histórica tenha mudado (e mudou enormemente) e se tornado mais abrangente nos últimos quarenta anos, os silêncios sobre certas populações (minorias), quando finalmente articulados, ainda são entendidos como relatos suplementares de uma experiência marginal; um registro suplementar, dissociado da história oficial; uma nota de rodapé expandida, por assim dizer, que é interessante, mas de pouca centralidade no passado da nação. (MORRISON, 2020, p. 363).

No processo de musealização da escravidão, é preciso combater perspectivas e leituras cristalizadas, as quais reforçam preconceitos, estereótipos e o entendimento da pessoa escravizada como coisa, como mercadoria. Segundo Nilma Lino Gomes (2012, p. 99), “vivemos um momento ímpar no campo do conhecimento. O debate sobre a diversidade epistemológica do mundo encontra maior espaço nas ciências humanas e sociais. É nesse contexto que a educação participa como um campo que articula de maneira tensa a teoria e a prática”.

Propomos, assim, uma “descolonização” dos museus e suas práticas, pois é preciso considerar outras epistemologias e reivindicar políticas públicas no combate ao racismo estrutural. Num país de população majoritariamente negra, o direito à memória e ao passado da maior parte de seus cidadãos não pode continuar sendo negado. É preciso reconhecer outros paradigmas epistemológicos, questionar seleções, escolhas, e confrontar a colonialidade do saber e as perspectivas exclusivamente eurocêntricas (QUIJANO, 2005). Reconhecer a escravidão como um crime contra a humanidade e um trauma histórico coletivo é também parte do movimento necessário de reparação histórica no tempo presente. Talvez, dessa forma, cenas que articulam braços nas argolas e sorrisos nos rostos não sejam mais encaradas como uma simples brincadeira, uma maneira jocosa de encenar o passado.

SOBRE OS AUTORES

VINÍCIUS OLIVEIRA PEREIRA é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ProPed/UERJ) e pesquisador do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UERJ.

viniciusoliveirapereira@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-0838-3248>

ALEXANDRA LIMA DA SILVA é professora da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

alexandralima1075@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0310-7896>

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, W. Movimentos sociais abolicionistas. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. (org.), *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 328-333.
- ALENCASTRO, L. F. África, números do tráfico atlântico. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. (org.), *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 57-63.
- ARAÚJO, A. L. Zumbi and the voices of the emergent public memory of slavery and resistance in Brazil. *Comparativ: Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*, 2012, 95-111.
- ARAÚJO, A. L. *Slavery in the age of memory: engaging the past*. London: Bloomsbury, 2021a
- ARAÚJO, A. L. *Museums and Atlantic slavery*. London: Routledge, 2021b.
- BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm. Acesso em: 14 mar. 2021.
- CONFERÊNCIA de Durban. *Declaração e programa de ação*. III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata. Durban, 2001. Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares. Disponível em: http://www.unfpa.org.br/Arquivos/declaracao_durban.pdf. Acesso em: 5 mar. 2021.
- FERNANDES, E. O pelourinho denuncia Mariana. 28 set. 2017. *Jornal Ponto Final*. Disponível em: <http://www.jornalpontofinalonline.com.br/noticia/5775/o-pelourinho-denuncia-mariana>. Acesso em: 20 abr. 2020.
- GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GOMES, N. L. Relações raciais e descolonização dos currículos. *Currículo sem Fronteiras*, v. 12, n. 1, 2012, p. 98-109.
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. *Museus do Brasil*. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/museus-do-brasil/>. Acesso em: 19 abr. 2020.

- IPN – Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos. Disponível em: <http://pretosnovos.com.br/museu-memorial>. Acesso em: 16 maio 2020.
- KILOMBA, G. (2019). *Memórias da plantação*: episódios de racismo no cotidiano. Trad. Jess Oliveira. I. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KLEIN, H. S. Demografia da escravidão. In: SCHWARCZ, L. M.; F. GOMES, F. (org.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos* (I. ed., pp. 185-194). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- LIMA, M. História, patrimônio e memória sensível: o Cais do Valongo no Rio de Janeiro. *Outros Tempos*, v. 15, n. 16, 2018, 98-111. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uema/article/view/657/pdf. Acesso em: 5 maio 2020.
- MORRISON, T. *A fonte da autoestima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MUSEU da Abolição [@museuabolição]. *13 de maio não representa o nosso propósito junto à comunidade afro-brasileira* [fotografia]. 13 maio 2020. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAI9j5cDhtX/?igshid=a4dmp9br2md8>. Acesso em: 5 jun. 2020.
- MUSEU do Escravo [@museudoescravo]. (2020, 13 maio). *Celebramos hoje, 13 de maio, os 132 anos da abolição da escravidão em solo brasileiro* [fotografia]. 13 de maio 2020. Belo Vale. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAIJ93bgLBz/?igshid=b9ybit5dfzow>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- MUSEU do Escravo. Utensílios dos escravos. Barra do Piraí, RJ [foto de viajante]. Jul. 2015. Tripadvisor. Disponível em: <https://bit.ly/2W6HxZx>. Acesso em: 18 maio 2020.
- MUSEU do Escravo. Fazenda Ponte Alta. Barra do Piraí, RJ [foto de viajante]. Maio 2016. Tripadvisor. Disponível em: <https://bit.ly/2WagoGh>. Acesso em: 18 maio 2020.
- MUSEU Senzala Negro Libertos. Espaço de tortura [foto de viajante]. Maio 2014. Tripadvisor. Disponível em: <https://bit.ly/3zoNANO>. Acesso em: 18 maio 2020.
- MUSEU Senzala Negro Libertos. Instrumentos de tortura [foto de viajante]. Jan. 2018. Tripadvisor. Disponível em: <https://bit.ly/3xYk9KN>. Acesso em: 18 maio 2020.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, v. 10, 1993, p. 7-28. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 7 jul. 2020.
- PEREIRA, J. C. M. *À flor da terra*: o Cemitério dos Pretos Novos no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/JulioCesarMedeirosDaSilvaPereira.pdf>. Acesso em: 1º ago. 2020.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2015, p. 227-278.
- SAILLANT, F.; SIMONARD, P. (2012). Afro-Brazilian heritage and slavery in Rio de Janeiro community museums. In: ARAÚJO, Ana Lúcia (org.). *Politics of memory: making slavery visible in the public space*. London: Routledge, 2012, p. 213-231.
- SANTOS, M. S. The repressed memory of Brazilian slavery. *International Journal of Cultural Studies*, v. 11, n. 2, 2008, p. 157-175. <https://doi.org/10.1177/1367877908089262>
- THOMAS, S. Violence and memory: slavery in the museum. In: RYCROFT, D. (ed.), *World art and the legacies of colonial violence*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013, p. 113-132.
- VIRGÍLIO, P. *Marco da escravidão, Instituto dos Pretos Novos luta por recursos para se manter*. 15 abr. 2017. Agência Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/3zoZDdV>. Acesso em: 18 maio 2020.

Modos de conexão popular no cinema brasileiro pré-64: considerações sobre *Vidas secas*, *Os fuzis* e o inacabado *Cabra marcado para morrer*

[*Forms of popular connection in pre-64 brazilian cinema: considerations on Vidas secas, Os fuzis and the unfinished Cabra marcado para morrer*

Paulo Bio Toledo¹

RESUMO: O ensaio é uma reflexão sobre um aspecto marcante num conjunto de filmes dos anos 1960, a saber, a vontade de conexão dos realizadores com as frações populares e marginais do país, algo que aparece no nível temático, estético, político e também produtivo das obras. Depois de algumas considerações sobre *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, o ensaio se detém em *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e no primeiro *Cabra marcado para morrer*, filme inacabado de Eduardo Coutinho, cujas filmagens foram interrompidas com a deflagração do golpe, em 1964. **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema brasileiro; popular; arte e sociedade. **ABSTRACT:**

The paper is a freestanding reflection on a striking aspect of a number of films of the 1960s, namely the filmmakers' desire to connect with the popular and marginal fractions of the country, something that appears at the thematic, aesthetic, political and also productive level of the works. After some considerations on *Vidas secas* (1963), by Nelson Pereira dos Santos, the paper focuses on *Os fuzis* (1964), by Ruy Guerra, and on the first *Cabra marcado para morrer*, an unfinished film by Eduardo Coutinho, whose shooting was interrupted with the outbreak of the coup in 1964. **KEYWORDS:** Brazilian cinema; engagement; art and society.

Recebido em 22/10/2021

Aprovado em 04/11/2021

TOLEDO, Paulo Bio. Modos de conexão popular no cinema brasileiro pré-64: considerações sobre *Vidas secas*, *Os fuzis* e o inacabado *Cabra marcado para morrer*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 55-67, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p55-67>

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil).

O biênio 1963-1964 foi marcante para o cinema no país. Pelo menos quatro filmes decisivos estavam sendo gravados e produzidos no curto espaço de tempo que antecedeu o Golpe de Estado de abril de 1964. Todos eles interessados numa figuração crítica das recônditas margens do Brasil, nas quais geografia do sertão, miséria extrema, luta de classes, messianismo e espasmos de revolta pela terra se aglutinavam numa massa própria e, naquele momento, incontornável para compreender a terra em ebulição que se tornara o país. *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha – a chamada trilogia do sertão do Cinema Novo – unem-se pelo gesto de experimentar uma elaboração simbólica do assunto, de modo a ver ali algo sobre o Brasil. Em paralelo, a versão inacabada de *Cabra marcado para morrer* (1964), de Eduardo Coutinho, parece orbitar o mesmo tipo de interesse.

A organização de obras a partir dessa matéria marginal, localizada fora dos grandes centros urbanos do Sudeste, passou a ser uma tendência em quase toda a produção artística engajada naqueles anos que antecederam o golpe. Sobretudo no campo do teatro, um ambiente que, naquele momento, era muito próximo ao do cinema, com diretores, atores e técnicos circulando entre as duas linguagens. Os principais grupos de esquerda, como o Teatro de Arena de São Paulo e os grandes movimentos de democratização da arte, como o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, centralizavam suas criações cada vez mais no interesse pelas margens agrárias do país (VILLAS BÔAS, 2009). A partir de 1961, diversas montagens sobre o conflito pela terra ou sobre a exploração do lavrador nas beiras do Brasil se sucediam e inspiravam umas às outras. Um exemplo emblemático é *Mutirão em Novo Sol*, uma peça escrita coletivamente sobre um levante de lavradores no interior paulista, que foi motivo de importantes montagens até 1964 (NEIVA; TOLEDO, 2015). A versão da peça produzida pelo CPC paulista se apresentou no I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas em Belo Horizonte, e foi uma experiência marcante para o jovem Eduardo Coutinho, que participou da montagem e logo depois entrou para o setor de cinema do CPC no Rio de Janeiro (COUTINHO, 2000, p. 96). Já a versão do CPC da Bahia, de 1963, uniu setores de teatro e cinema num tipo ainda desconhecido de linguagem híbrida politizada. Como parte do espetáculo, foi produzido por Geraldo Sarno e Orlando

Senna um filme cuja estética experimental teria influenciado Glauber Rocha, segundo o próprio, na criação de *Deus e o diabo na terra do sol*. (ROCHA, 2004, p. 476).

Os primeiros anos da década de 1960, portanto, abarcaram uma produção artística crescentemente marcada por essa perspectiva. O ineditismo do conjunto não é o ângulo temático propriamente. A novidade foi, antes, o pressentimento de que ali, na luta pela terra, na exploração do trabalho no campo, na miséria extremada, encontrava-se o principal ponto de tensão do Brasil, e que, por conseguinte, dali nasceria o futuro – como sugere o marcante verso reiterado em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964): “o sertão vai virar mar/ o mar virar sertão”. A fração geográfica, social, histórica focalizada nas obras ganhava estatuto de imagem reduzida do país – seja sua face de barbárie perpétua, seja o horizonte de transformação que essa nossa luta de classes brotava da terra apresentava.

Esse conjunto de obras teatrais e cinematográficas interessadas pelas margens do Brasil estava ligado também a um ambiente de alta voltagem política que impelia os artistas para um debate complexo e estimulante sobre as formas de vinculação entre as frações populares/marginais do país, que apareciam como assunto nas obras, e certa intelectualidade artística esclarecida, que as produzia. Embora muito estigmatizado posteriormente, esse tipo de perspectiva provocou um intenso debate sobre o lugar social da arte e impulsionou uma série de experiências que buscaram, cada uma a seu modo, enfrentar o problema. Os referidos filmes produzidos entre 1963-1964, assunto deste ensaio, podem ser analisados à luz dessa questão.

A câmera e a fome

Em certa altura do filme *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, o personagem Fabiano, após sair de um período humilhante na prisão, é convidado a integrar um grupo de cangaceiros. É uma cena curta, mas notável, pois contrasta com o acúmulo de miséria, humilhações e abandono enfatizados durante toda a trajetória da família sobrevivendo entre uma seca e outra na década de 1930. O pequeno fragmento revela, de repente, a possibilidade real de contrapor-se ao mundo de injustiças a que Fabiano e sua família estavam submetidos. Trata-se de um desvio com relação ao romance de Graciliano Ramos, no qual o cangaço é apenas um desejo difuso do personagem, depois de apanhar dos soldados e passar a noite na cadeia:

Carregaria a espingarda e daria um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a ideia que lhe fervia na cabeça. (RAMOS, 2008, p. 50).

Obviamente, Fabiano nega, no filme, o ingresso no cangaço – se não o fizesse, a versão de Nelson Pereira dos Santos se afastaria de maneira incontornável do romance. Mas a cena é destacada na película. Ela aparece como a possibilidade latente, ao alcance mesmo das mãos, de um revide exclusivamente de classe contra a or-

dem dos coronéis, que seca a vida tanto quanto o sol. A cena pode ser lida assim, ou seja, como uma fugaz aparição de uma revolta genuinamente popular. Entretanto, a forma cinematográfica do filme pressupõe outra presença. É o olho da câmera que organiza, seleciona, recorta de fora as cenas da miséria. Essa mirada, técnica e especializada, no filme em questão, passa a ser ostensivamente autoral. Como diz Glauber Rocha (2004, p. 62) em análise entusiasmada do filme: “mais do que em Graciliano Ramos, *Vidas secas*, em filme, é a primeira confissão autobiográfica de Nelson Pereira dos Santos”. Com efeito, a aparição de um possível revide de classe, ou seja, nascido no âmago da miséria e impulsionado somente por ela, é, paradoxalmente, sugerido “de fora” por essa atitude marcante do autor, que “se lança à conquista dos meios e do filme” (ROCHA, 2004, p. 62) e propõe uma tese.

No primeiro plano de *Vidas secas*, a imagem mostra um horizonte do sertão. Ao longe, assistimos às pequenas silhuetas de Fabiano, Sinhá Vitória e filhos caminhando em direção à câmera. No final, o mesmo plano. Mas a família agora se retira por aquele caminho que chegou até nós, afasta-se da objetiva, e o filme termina. O objeto da miséria, da fome, da seca é o que cria as balizas dentro das quais o filme se desenvolve. Instaura-se um tipo de centralidade para aqueles que sempre ocupam as margens do país e da vida social. Ao mesmo tempo, é a perspectiva da câmera que enquadra esse objeto. E faz isso de modo a sublinhar o ponto de vista autoral, a perspectiva do artista-autor-intelectual. De modo que a integração de classe se realiza nesse gesto, entre a matéria (o sertão, a pobreza) e a técnica cinematográfica capaz de desbravar o sertão. Por um lado, o povo iletrado se subordina à estrutura avançada do cinema, por meio do qual o autor expõe de forma crítica e artística a exploração. Em contrapartida, ao mesmo tempo em que controla o trabalho criativo, o cineasta se coloca à disposição da única força capaz de objetivamente mudar a história. A breve referência de Sinhá Vitória – quase a última fala do final do filme – ao intelectual Seu Tomás é logo replicada por Fabiano:

Grandes coisa, Seu Tomás sabia muito, é... Mas quando botou o pé no mundo se acabou no caminho. A leitura serviu pra alguma coisa? Serviu? Não serviu pra ele aguentá nem duas léguas. (VIDAS, 1963).

Quem diz é Fabiano. Entretanto, o autor diz junto com ele, num tipo de ativa contradição plasmada na própria estrutura técnico-criativa do filme. É a técnica e a assinatura autoral do filme – “a liberdade do ritmo ao palpitar do coração [...] que, de dentro para fora, determina um estilo de *mise-en-scène* e se define” (ROCHA, 2004, p. 63) – que dá liga para esse enquadramento popular, seco, famélico. A atitude autoral se realiza na conjugação com essa força marginal e sistematicamente excluída, que, por sua vez, ganharia a chance de expansão no encontro com a técnica e a sensibilidade do artista. Estariam, então, juntos na “luta contra o coronel” e no desejo de “conquistar o sol da beleza transcendente” (ROCHA, 2004, p. 62).

A ênfase dada por Glauber Rocha a esse aspecto autoral de *Vidas secas* também aponta para suas próprias experiências. As novas maneiras de organizar a produção fílmica resultam numa estética própria, forjada ali na miséria de condições e no espírito de transformação. Uma estética que se reconhece na força dos desejos de

integração explosiva de classe. Quando Glauber Rocha filma *Deus e o diabo na terra do sol*, é ele mesmo quem opera a câmera e, com ela, segundo Ismail Xavier (2007, p. 102), desenvolve um “comportamento que imita a própria disposição das personagens”. O ponto de vista do autor/narrador sobre a margem, a miséria, o messianismo no país constitui uma poética cinematográfica própria:

seu andar desequilibrado, sua liberdade de movimentos e sua trepidação denunciam uma subjetividade por trás da objetiva, revelam uma palpitação nas operações de quem narra de modo a nivelar sua experiência à das personagens (XAVIER, 2007, p. 103).

Aqui, a distância entre o especialista e as frações populares filmadas busca ser dirimida por esse “nivelamento” entre o artista-intelectual e o sertão representado, o que aparece como a cristalização em forma própria dos desejos de vinculação tão presentes no período. O manifesto *A estética da fome*, escrito em 1965 por Glauber Rocha (2004, p. 63-67), é mais um passo de formalização desse impulso. A fome é que constituiria o gesto artístico letrado, num suposto paradoxo que é, por sua vez, a força do procedimento. Para Ismail Xavier (2007, p. 13):

A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras.

Ao fim e ao cabo, a fração de explorados não é objeto ao qual se estende a mão, mas passa a ser, ao menos em teoria, a matéria fundamental do gesto artístico – passa a ser a própria estética. Dito de outro modo, esse desejo de aproximação da fome ultrapassou o campo meramente temático e tornou-se um pressuposto estruturante das obras. Buscou-se incandescer ao máximo o paradoxo da distância aparentemente intransponível entre o povo representado e o artista, e, assim, instaurar a crise no núcleo artístico das criações, até revertê-la num tipo de poética *nova*. Cinema Novo. Mas ainda está lá, e não deixa de ser incômoda, a contradição.

O avesso da conexão

Filmado no mesmo período, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, coloca o problema de outro modo e, com espanto, reflete sobre os desejos de integração por ângulo radicalmente diverso. A obra, finalizada no início de 1964, destaca-se do bloco de filmes e peças do período por uma espécie de trato singular com a matéria. O ambiente é o mesmo sertão; o interesse é também a miséria, o messianismo, a exploração promíscua, a luta social latente, a barbárie, e tudo isso como imagem reduzida do país. Mas aqui a forma e o ângulo de olhar são bastante diferentes – o que faz, inclusive, desconfiar da fórmula “trilogia do sertão” para se referir ao conjunto de filmes.

A história é relativamente simples. Em meio a uma seca no Nordeste, no povoado de Milagres, no sertão da Bahia, um destacamento militar é convocado para proteger as mercadorias do armazém da cidade, rodeada, por sua vez, por uma multidão de

miseráveis famintos, devotos de um boi santo que supostamente fará chover. No meio disso, um ex-soldado, motorista de caminhão e chamado de Gaúcho, se indigna com a situação, tenta um inócuo gesto de revolta e acaba morto por seus antigos colegas de ofício.

Contudo, há uma especificidade formal na maneira como a película se desenvolve. Como aponta Roberto Schwarz (2008, p. 30), o filme se organiza em torno de uma aparente dissonância entre as partes: “como se de cena em cena alternassem duas fitas incompatíveis: um documentário da seca e da pobreza, e um filme de enredo”.

Nesse sentido, e ainda segundo o crítico, a miséria é documentada não com a “compaixão” diante do triste e trágico destino daqueles que a sofrem, mas como “uma aberração” (SCHWARZ, 2008, p. 30). Flagelados da seca cultuam um boi santo enquanto suas crianças morrem de fome. Untam-se com as fezes do animal esperando a chuva milagrosa. Quando a situação parece humanamente insustentável, o sacerdote proclama: “Deus é misericordioso e põe sempre à prova a resignação de seus eleitos” (OS FUZIS, 1964). Os pobres habitantes dessa margem do país sobrevivem em estranha inércia e imobilidade; os poucos que falam são literalmente cegos e sempre aguardam algo. Em torno de uma das cenas do “filme de enredo”, vemos o povo da cidade em movimento aparentemente irracional, cantando enquanto dá infinitas voltas ao redor da igreja. Simbólico círculo sem fim. Alguém diz que estão “pagando promessas”, o que, em suma, significa que agradecem algo numa inércia rotativa de preces, mesmo diante da desumanização oriunda da seca e da fome. Na maior parte das cenas, os moradores pobres da cidade de Milagres aparecem como massa documental amorfa, gravitando em torno do enredo que envolve os militares. Em dado momento, Gaúcho discute com o soldado Mário sobre o povo, a fome e a exploração a que estão submetidos. A câmera acompanha o diálogo dos dois, mas em torno deles estão dezenas e dezenas de moradores pobres sentados no chão, aguardando nada. Ambos discutem e falam do povo andando em torno de um povo imóvel, desinteressado e silencioso – que, ainda por cima, é mostrado de forma documental.

Se Sinhá Vitória, no filme *Vidas secas*, consegue formular a situação animalizada a que estão submetidos – “por que havemos de ser sempre desgraçado, fugindo no mato que nem bicho?” (VIDAS, 1963) –, em *Os fuzis*, os flagelados não possuem esse estatuto de sujeito consciente que permite elaborar algo sobre sua situação. Eles são, ao contrário, seres estragados pela animalização, em uma funesta sobrevivência que é somente espera. No final, quando a situação parece enfim na iminência de explodir, a câmera de Ruy Guerra filma os habitantes como piranhas que se amontoam em torno do antigo boi santo, o qual, quando a fome chega ao limite, “deixa de ser santo e deixa de ser boi” (OS FUZIS, 1964). E isso ao mesmo tempo em que dezenas de caminhões carregados de alimentos deixam o armazém da cidade. A expressão *boi de piranha* parece encontrar aqui uma materialização trágica.

Para Roberto Schwarz (2008, p. 30), o filme “tira sua força dessa distância”, dessa identificação impossível para com a massa trágica dos flagelados e moradores pobres. Isso porque a representação típica da pobreza tende a estabelecer “um contínuo psicológico onde não há contínuo real: o sofrimento e a sede do flagelado nordestino, vistos de perto e de certa maneira, são meus também”. O problema do qual escapa *Os fuzis* é que:

Na identidade perde-se a relação, desaparece o nexo entre o Nordeste e a poltrona em que estou [...] não saio como beneficiário, que sou, de uma constelação de forças, de um empreendimento de exploração. (SCHWARZ, 2008, p. 29-30).

Assim, paradoxalmente, a distância documental da miséria é também a forma de integrá-la a um sistema maior, a um “empreendimento de exploração”. Isso porque, no filme de Ruy Guerra, “miséria e civilização técnica estão constelados” (SCHWARZ, 2008, p. 31), o que é outra forma de dizer que, por aqui, progresso e barbárie andam juntos e dependem um do outro para seguir existindo. Ao contrário de como aparece em *Vidas secas* ou em *Deus e o diabo na terra do sol*, por exemplo, a integração aqui se dá por via negativa e é um problema.

Essa constelação entre “miséria e civilização” é sugerida durante o filme numa série de inflexões e contrastes entre as partes. Logo no início, a forma de documentário explicita-se quando uma velha cega conta, diretamente para a câmera, sua história trágica. Durante a narrativa ela responde perguntas (que não ouvimos) vindas de trás da câmera, do documentarista/entrevistador. Mas, ao mesmo tempo, os dois campos que parecem tão distantes estão integrados: a velha toca um instrumento rudimentar feito de lata, a música é uma espécie de marcha que, por sua vez, marca o ritmo da cena seguinte, justamente a chegada dos soldados para proteger o armazém de Milagres. Centro e margem, margem e centro, numa estranha simbiose sonora.

Os soldados entram na cidade sempre com seus fuzis a tiracolo. E tal instrumento de guerra, evocado, não por acaso, no título do filme, é aqui marca constitutiva da civilização técnica – como sublinha uma das cenas mais marcantes, quando um dos militares desmonta a arma e a descreve de forma pormenorizada, em toda sua grandeza tecnológica, diante de lavradores estáticos. Não obstante, sobretudo ali no povoado de Milagres, o fuzil serve para manter o atraso, a exploração e o mandonismo. Serve para garantir a persistência da barbárie. Os soldados são forças públicas que chegam ao longínquo local para realizar uma tarefa de ordem privada, a defesa da propriedade, a guarda do armazém de Vicente Ferreira em tempos de seca e fome. Grosso modo, o Exército brasileiro cumpre as vezes do jagunço. São sentinelas do proprietário. Arbítrio, violência a soldo e descompromisso com a lei passam a ser, justamente, o *modus operandi* dos representantes da norma, da ordem de Estado. Num momento do filme, o soldado Mário narra operações de rotina em outra parte do país, quando expulsou e matou posseiros que reivindicavam terra. Então reflete, em estúpida ingenuidade: “engraçado, eles achavam que a terra era deles” (OS FUZIS, 1964). Técnica e barbárie se conjugam também na fala do sargento ao dono do armazém: “cada fuzil alcança 1.200 metros. Se for preciso varro à bala toda essa região”. O amálgama de ordem e desordem², típico das práticas do jagunço, aparece não como resquício arcaico colonial, mas como fundamento da civilização.

A ideia que animou boa parte da produção artística brasileira desde a década de 1940 fundamentou-se mais ou menos na observação das margens do país como imagem reduzida do todo. Afinal, as relações perversas dali persistiriam em seu centro ou, na melhor das hipóteses, seriam uma chaga aberta nas tentativas de avanço do país. Em *Os fuzis*, há um vislumbre do reverso dessa lógica: no povoado de Milagres, é o centro,

2 Faz-se referência aqui ao clássico ensaio de Antonio Candido, *Dialética da malandragem* (2010).

a civilização, o progresso que está presente nas margens do país e que dita o ritmo de sua inércia. Num momento do filme, vemos a negociação de uma menina de 14 anos. *A priori*, soa como resquício do atraso brutal, da escravidão renitente – o que não deixa de ser verdadeiro. Mas os termos da negociata são modernos. Vemos primeiro a dúvida do comprador (Gaúcho): “tá muito caro”; seguida da réplica do negociante (o pai da menina): “um cavalo tá valendo mais do que isso [...]. Com bom trato vai ficar valendo mais” (OS FUZIS, 1964). Por detrás do contexto desumano, há tino comercial. A miséria, excrescência do mercado, torna-se, ela mesma, mercadoria. Assim como numa das cenas finais, quando o dono do armazém se despede do sargento com um “até o ano que vem” e deixa escapar: “tomara que dê uma boa seca” (OS FUZIS, 1964). Ora, a especulação com a miséria, o estoque de mercadoria, o açambarcamento, são procedimentos com alto potencial de lucratividade e que se valem justamente da miséria extrema como elemento de valorização, moeda de troca, mercadoria. Aqui, quanto maior a desgraça, mais altas são as cifras.

O tipo de integração centro-periferia flagrada pelo filme nega tanto o dualismo desenvolvimentista do período (fundamentado nos binômios: atraso *versus* progresso ou desenvolvido *versus* subdesenvolvido) como a fé messiânica num levante das margens que, ora ou outra, emergiriam apesar da barbárie a que estão submetidas, ou justamente por causa dela. Ao contrário disso, o filme vê o Brasil conjugando desde sempre modernização e atraso, centro e margem, civilização e barbárie, cidade e sertão, e, por conseguinte, ordem e desordem, lei e mandonismo (ambos empunhando o fuzil), cordialidade e arbítrio.

Em outro momento, Roberto Schwarz, no livro *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000, p. 13), formula assim a questão: “as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual”, ao contrário, deveriam ser vistas “como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso”. Faz coro com o economista e sociólogo Francisco de Oliveira, que, em sua *Crítica à razão dualista* (2003, p. 32), escreve: “o processo real [brasileiro] mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’”. Por aqui, o capitalismo cresce por “elaboração de periferias” (OLIVEIRA, 2003, p. 43).

Convivendo com os desejos de integração entre classe média intelectualizada de esquerda e o povo, na abordagem de *Os fuzis* percebemos, com espanto, que já existe há muito uma brutal conexão galvanizada entre frações análogas da sociedade.

Daí se forma o paradoxo, ou a dialética, que torna a obra decisiva: a distância da margem retratada, na forma do filme, a conecta, em negativo, à civilização técnica. Essa a imagem de país que emerge da organização estrutural em *Os fuzis*. Ao mesmo tempo, a película de Ruy Guerra também faz ver o elo entre a miséria e o público intelectual ao qual, bem ou mal, o filme se destina, e que faz parte – quer queira, quer não – da ordem progressista, moderna e cidadina. Roberto Schwarz (2008, p. 32), no já citado ensaio sobre o filme, comenta:

Os soldados são como nós. Mais, são os nossos emissários no local, e gostemos ou não, a sua prática é a realização de nossa política. É nela que estamos em jogo, muito mais que no sofrimento e na credence dos flagelados.

Um momento estranho e perverso do filme mostra uma cena de sexo entre o soldado Mário (o mais esclarecido e humano dentre todos) e Luiza, moradora de Milagres. A cena é filmada de tal modo que não sabemos se há consentimento ou se trata de um estupro. Soa como imagem dessa conexão de classes, um misto de amor e abuso. Numa mirada, estão lá tanto o desejo do intelectual esclarecido pelos encantos e a força singular do povo como o abuso econômico que sustenta a ordem civilizacional da qual ele faz parte. No final do filme, a menina pergunta a Mário: “você volta?” e ele diz, convicto: “não”. Ao mesmo tempo, marca doída da relação desigual e recusa solitária a manter operante a perversa ordem da qual ele faz parte.

Por um trabalho novo

O interesse por uma conexão com as frações populares, contudo, não era feito somente de idealismo ou mistificação. Na altura da estreia de *Os fuzis*, outra experiência, esta incompleta, realizava-se no Engenho Galileia, em Pernambuco. Nos primeiros meses de 1964, Eduardo Coutinho começava as filmagens de *Cabra marcado para morrer*. O projeto nascera em 1962, logo após o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, em Sapé, na Paraíba. Coutinho, naquela altura, viajava com o Centro Popular de Cultura (CPC) do Rio de Janeiro na chamada UNE-Volante, um projeto da entidade estudantil que atravessou o país promovendo debates, apresentações de teatro e outras ações político-culturais. Durante a passagem pela Paraíba, o jovem interessado por cinema filmou alguns comícios de Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro. Ali começou a pensar em um filme sobre o assunto. Inicialmente, a ideia era algo baseado nos poemas *Morte e vida severina* e *Cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto. O autor chegou a autorizar o projeto, mas, “atemorizado talvez pelo que naquela época se dizia do CPC da UNE, desautorizou a licença e eu fiquei sem pai nem mãe” (COUTINHO, 2013, p. 184).

Outro poema serviu então de mote para o projeto, *João Boa-Morte*. *Cabra marcado para morrer*, escrito por Ferreira Gullar em 1962, por sugestão de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, logo após a morte do líder camponês. Em uma estrutura de rimas fáceis, a forma do poema parece emular uma cantoria popular nordestina ou um breve romance de cordel para contar a trajetória de um camponês chamado João. Em certa altura, contudo, o tom algo genérico, que mostrava o sofrimento de um João dentre tantos outros, “uma história banal/ em todo aquele Nordeste” (GULLAR, 1980, p. III), ganha uma especificação documental. João passa a ser “Pedro Teixeira”, que “lutara ao lado de [Francisco] Julião” (GULLAR, 1980, p. 118), o advogado que foi figura decisiva na criação das Ligas Camponesas. Esse trânsito rápido entre ficção e atmosfera documental presente no andamento do poema também inspirava a estrutura do primeiro roteiro de *Cabra marcado para morrer*. A discussão sobre o roteiro, aliás, foi

realizada coletivamente, dentro do CPC, em 1963, com participação ativa de Vianinha (COUTINHO, 2000, p. 95), no momento em que Gullar presidia o movimento.

Em 1981, Eduardo Coutinho retomará o material inacabado para conduzir aquele que talvez seja o seu documentário mais importante, também nomeado *Cabra marcado para morrer*, e que estreou em 1984. No início do filme, são projetados fragmentos do roteiro de 1963. É possível notar, nas passagens do texto, uma estrutura épica-popular, também derivada do poema, como a presença de um narrador, anotado como “cantador”. É um narrador interno ao filme, que era quem, provavelmente, faria as conexões entre a perspectiva ficcional e a documental. Não há qualquer registro dessa estrutura narrativa operando, isto é, não foram recuperadas cenas em que aparecem esse “cantador”. Sua inserção no roteiro, contudo, dá pistas da inventividade que aquele projeto continha.

No final de 1963, o CPC conseguiu verbas para o projeto e costurou uma parceria com o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, que coproduziria o filme. As filmagens começaram no início de 1964. A ideia era que fossem realizadas em Sapé, na Paraíba, no próprio local e com os próprios lavradores que participaram do processo de luta que levou ao assassinato de João Pedro Teixeira, em 1962. Mas em janeiro de 1964, começou outro levante na região. O conflito terminou com mais de dez mortos e forte presença militar, inviabilizando as filmagens (COUTINHO, 2013, p. 184). Decidiram então ir para Vitória do Santo Antão, em Pernambuco, filmar no Engenho Galileia, um dos nascedouros das Ligas Camponesas e onde o MCP poderia apoiar mais ativamente na logística das filmagens.

Tudo indica que a ideia era enfatizar os aspectos documentais do filme na película de ficção. Os “atores” eram camponeses da região (originalmente, aliás, a ideia era filmar com companheiros de João Pedro Teixeira, na Paraíba), e Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês, participaria do filme “representando” ela mesma. Algo sem paralelo até então, embora vibrasse ali o mesmo tipo de mobilização documental que aparece nas cenas de *Os fuzis*. Mas ao contrário do filme de Ruy Guerra, que apresentava uma furiosa curiosidade pelo estrago social causado pela miséria, no inacabado *Cabra marcado para morrer*, o aspecto documental ressaltaria a força e a autonomia daqueles lavradores.

No documentário de 1984, o narrador (por sinal, Ferreira Gullar) afirma, de passagem, que os camponeses que participaram das filmagens em 1964 podiam dedicar ao filme “um tempo que lhes pertencia” (CABRA, 1984). Na maior parte, eles eram remanescentes da luta de mais de quatro anos que culminou na desapropriação do Engenho Galileia e alavancou a luta das Ligas Camponesas naquela região. Ou seja, os participantes do filme, envolvidos que estavam naquele momento de grande efervescência social e significativos ganhos do trabalho sobre o capital rural do país, tinham desbravado condições que permitiam a eles *produzir* cultura. O filme também seria testemunha disso.

Com efeito, essas não são características quaisquer da estética do filme. São aspectos que engendravam transformações no modo de trabalho criativo. O roteiro, por exemplo, não foi totalmente fechado por Coutinho antes do início das filmagens. O texto apresentava espaço para aberturas colaborativas, nas quais os lavradores, a partir de improvisações teatrais, escreviam as falas e determinavam o andamento das cenas. Um exemplo desse procedimento aparece no documentário posterior, em

que Coutinho insere no filme uma das cenas recuperadas de 1964, na qual um grupo de posseiros vai questionar o capataz da propriedade. A cena restaurada foi dublada em 1984 e incluída no documentário. Durante sua apresentação na tela, o narrador expõe a especificidade do material: “os diálogos da sequência foram criados pelos próprios atores através de improvisações feitas antes das filmagens” (CABRA, 1984). Também Eduardo Coutinho (2000, p. 99) relata, em entrevista, anos mais tarde:

A gente fez um laboratório com os camponeses, que foi uma coisa maravilhosa. Aquela cena que está lá do feitor, não tem uma palavra do diálogo que não seja exatamente dita por eles. Pegamos um deles – o que faz o administrador –, botamos seis caras em volta, no refeitório da casa, e ficaram improvisando.

A novidade espantosa na forma de produção aparecia como um novo passo no projeto de conexão entre classe média engajada e frações sociais exploradas. A conexão aqui não é uma questão temática ou formal, está ligada aos modos de trabalho e de produção cinematográfica. O que, por sua vez, incidiria na estrutura da película e nos modos de lidar com o assunto. Porém, dinâmicas como essa, que trabalhavam *junto com* trabalhadores, foram imediatamente alvo dos militares depois do golpe. *Cabra marcado para morrer* nunca pôde ser concluído. No primeiro dia de abril de 1964, as filmagens foram interrompidas e Galileia foi invadida pouco depois por tropas do Exército. Os participantes tiveram de fugir como puderam³.

Numa entrevista de 1976, anos antes de viabilizar a retomada em forma de documentário, Coutinho fala sobre o projeto interrompido da década de 1960 e afirma: “O filme se tornou impossível porque vivia de uma realidade que acabou em 31 de março de 1964” (COUTINHO, 2013, p. 185). Ele tinha razão. É uma experiência que deriva e se apoia naquelas condições bastante específicas, em torno de grandes movimentos como os CPCs e o MCP. Em *Cabra marcado para morrer*, o lavrador aparece como sujeito do processo criativo, o que ecoa aquele que talvez tenha sido o coração do trabalho de alfabetização no MCP, conduzido por Paulo Freire nos primeiros anos da década de 1960. Embora o educador tenha se referido pouco ao MCP em seus livros, o trabalho que ele realizou ali foi decisivo em suas formulações futuras (COELHO, 2002), por exemplo, aquelas do clássico *Pedagogia do oprimido*, escrito em 1968 e publicado no Brasil em 1974. Em linhas gerais, no seu trabalho prático de estabelecer dinâmicas de aprendizagem popular no MCP, Freire questionou aquilo que chamará mais tarde de educação “bancária”, uma ideia passiva de aprendizagem, sempre de cima para baixo, que transforma os educandos “em ‘vasilhas’, recipientes a serem ‘enchidos’ pelo educador” (FREIRE, 1974, p. 66). Em contrapartida, propunha um modo de educação cujo fundamento é instaurar um processo de aprendizagem no qual o educando é sujeito, nunca objeto; é ator, não espectador. Ao invés de

3 Na fuga, segundo o diretor, “perdeu-se praticamente tudo” (COUTINHO, 2013, p. 185). A retomada do filme, em 1981, agora com um viés reflexivo de mirada ao passado engajado, só foi possível porque parte do material filmado já tinha sido enviada para laboratório no Rio de Janeiro e porque, quando o proprietário das câmeras recuperou o equipamento com o Exército, notou que a câmera não havia sido aberta e, no seu chassi, ainda havia um rolo de filme.

“ensinar” o conteúdo, trabalha-se buscando “decodificar a linguagem”, de modo a liberar o conhecimento para ser reinventado, transformado ou mesmo criticado. Um aprendizado ativo que transforma simultaneamente educadores e educandos. Para Freire (1974, p. 57): “A ação política junto aos oprimidos tem de ser, no fundo, ‘ação cultural’ para a liberdade, por isto mesmo, ação *com* eles”.

A afirmação projeta um tipo de conexão ativa de classes. Nas práticas experimentais em torno de grandes movimentos como o CPC e o MCP, essa também foi a tônica, em muitos momentos, na forma de produzir arte. *Cabra marcado para morrer* compõe e dá notícias desse ambiente avançado que transformava os sentidos produtivos da criação. É um projeto inacabado, mas que anuncia outra perspectiva de trabalho. Algo que, todavia, após o golpe de 1964, não só é interdito como também vai saindo do radar dos artistas e dos críticos. Subtraído o ângulo produtivo e histórico da análise, o *Cabra marcado para morrer* de 1964 passa a ser visto como um tipo de fragmento arqueológico de uma estética ingênua e panfletária, até uma tolice juvenil, perto da grandeza criativa identificada no documentário de vinte anos depois⁴.

Ironicamente, no parecer da censura sobre o documentário, o burocrata constata que “a obra é tendenciosa e saudosista, politicamente, tendo contudo perdido muito da potencialidade politizante, que foi deteriorada pelo tempo, que tudo consome”⁵. O filme é liberado para maiores de 18 anos. A *potencialidade politizante* estava, como talvez tenha percebido o ambíguo censor, na já inexistente possibilidade de articulação produtiva com os lavradores. Não deixa de ser uma vitória permanente do golpe a maneira como aquele tipo de experiência, bem como os debates sobre os modos de conexão popular da arte e as tentativas de realizá-los têm sido, aparentemente, *deteriorados e consumidos pelo tempo*.

SOBRE O AUTOR

Paulo Bio Toledo é professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG) na área de Literatura e Outras Artes.

paulobio@ufmg.br

<https://orcid.org/0000-0003-2025-7586>

4 Alguns textos compilados por Milton Ohata no livro *Eduardo Coutinho* (OHATA, 2013) dão notícias dessa perspectiva. Por exemplo, as resenhas escritas na década de 1980, *Do épico-pedagógico ao documentário*, de Marilena Chauí, e *No cinema, uma saga camponesa*, de Sérgio Augusto; ou ainda, escrito mais recentemente, *Cabra marcado para morrer, cinema e democracia*, de Tales A. M. Ab’Sáber. O próprio Coutinho (1999, p. 29) assumiu essa posição. Em entrevista de 1999, ele diz: “a primeira fase do *Cabra* era alienação pura. Era uma visão tola [...]. Já no *Cabra* definitivo (1984), acho que toda a ambiguidade está presente”.

5 O documento é citado por Eduardo Escorel (2013, p. 497) no texto *Triunfo e tormento*.

REFERÊNCIAS

- CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Mapa, 1984.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, São Paulo, n. 8, 1970, p. 67-89.
- COELHO, Germano. Paulo Freire e o Movimento de Cultura Popular. In: ROSAS, P. (Org.). *Paulo Freire: educação e transformação social*. Recife: UFPE, 2002, p. 31-95.
- COUTINHO, Eduardo. A caminho do Nordeste de Cabra Marcado para Morrer [entrevista concedida a Ana Maria Galano]. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. II, n. 2, Rio de Janeiro: UERJ, 2000, p. 91-109.
- COUTINHO, Eduardo. Exercícios para Cabra marcado para morrer [entrevista concedida a José Marinho de Oliveira]. In: OHATA, Milton (Org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 182-210.
- COUTINHO, Eduardo. Fé na Lucidez [entrevista]. *Sinopse*, Dossiê Documentário, n. 3, ano 1, dez. 1999, p. 20-29.
- DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Copacabana Filmes, 1964.
- ESCOREL, Eduardo. Triunfo e tormento. In: OHATA, Milton (Org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 482-505
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974.
- GULLAR, Ferreira. João Boa-Morte [1962]. In: *Toda poesia (1950-1980)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. III-123.
- NEIVA, Sara Mello; TOLEDO, Paulo Bio. *Mutirão em Novo Sol* e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960. *Revista Aspas, [S. l.]*, v. 5, n. 2, p. 67-80, 2015. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i2p67-80
- OHATA, Milton (Org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Copacabana Filmes, 1964.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Edição comemorativa 70 anos. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. O cinema e Os fuzis. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 29-37.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Herbert Richers, 1963.
- VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, UnB, Brasília, 2009.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Do dois ao três, ou A reprodução da burrice paulista

[*From two to three, or The reproduction of the Paulista stupidity*]

Victor Santos Vigneron¹

RESUMO • O objetivo deste artigo é analisar o projeto de adaptação cinematográfica do romance *Amar, verbo intransitivo*, produzido por Paulo Emílio Salles Gomes no final dos anos 1960. Propõe-se relacionar as escolhas formais e temáticas feitas pelo autor com outros aspectos significativos de sua trajetória. Espera-se, dessa maneira, recompor as posições estéticas e teóricas articuladas diante do regime militar. Nesse sentido, o recurso de Salles Gomes à ficção parece constituir um lance decisivo numa estratégia mais ampla de reconfiguração intelectual. • **PALAVRAS-CHAVE** • Burguesia; burrice; masculinidade.

• **ABSTRACT** • This essay aims to analyze the film adaptation project of the novel “Amar, verbo intransitive”, produced by Paulo Emílio Salles Gomes in the end of the 1960s. It is proposed connecting the formal and thematic choices made by the author with other meaningful aspects of his trajectory. Thus, it is expected recomposing the aesthetic and theoretical positions developed in the face of the military dictatorship. In this sense, Salles Gomes’ resource to fiction seems to form a central move in a broader strategy of intellectual reconfiguration. • **KEYWORDS** • Bourgeoisie; stupidity; masculinity.

Recebido em 24 de maio de 2021

Aprovado em 13 de setembro de 2021

VIGNERON, Victor Santos. Do dois ao três, ou A reprodução da burrice paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 68-87, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v118op68-87>

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

Conjugação

Entre 1968 e 1969, Paulo Emílio Salles Gomes dedicou-se a adaptar para o cinema o romance *Amar, verbo intransitivo*, publicado originalmente em 1927. Desse esforço, resultou um material, hoje depositado na Cinemateca Brasileira, composto de dois roteiros (PI 0117 – GOMES, 1969a; e 0117.01 – GOMES, 1969b) e uma pequena correspondência com Odete Lara (CA 0585 – GOMES, 1968; e CP 1533 – Lara, 1968). As duas versões possuem diferenças significativas na maneira como abordam o livro de Mário de Andrade, fato já estudado por Carla Kinzo (2014). Assumo como estabelecida, nas suas linhas gerais, a comparação com o romance de referência e centro-me nas continuidades e rupturas em relação a outros escritos do próprio Salles Gomes, com o fito de acrescentar alguns nexos explicativos ao panorama delineado pela pesquisadora.

A produção ficcional é uma linha irregular que se estende por toda a trajetória de Salles Gomes. Sua entrada na vida pública, em meados dos anos 1930, foi acompanhada por uma floração de textos poéticos e teatrais, interrompida no início da década seguinte. Essa mudança coincide com o retorno de Salles Gomes a São Paulo e com sua participação na revista *Clima*, onde publicou suas primeiras críticas de cinema. A passagem ao registro “sério” (crítica), ainda que num polo fraco (cinema), converge com a análise proposta por Heloisa Pontes (1998, p. 123-139) a respeito da divisão do trabalho na revista. O apoio logístico-afetivo² e a produção ficcional (Gilda de Mello e Souza, Lygia Fagundes Telles etc.), posições ocupadas pelas mulheres, contrastam com a autodefinição dos “climáticos” (Antonio Candido de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Ruy Coelho etc.) em torno da crítica. No caso de Salles Gomes, o atributo da seriedade, construído através da profissionalização da crítica cinematográfica (cujo polo fraco seria Guilherme de Almeida), teria como contrapartida o recalque da produção ficcional

2 É importante acrescentar às trajetórias indicadas por Pontes a figura de Sônia Veloso Borges, primeira esposa de Salles Gomes. Ela foi revisora de *Jean Vigo*, publicado por seu companheiro em 1957, secretariou-o informalmente na organização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, em 1954, e traduziu a *História mundial do cinema*, de Georges Sadoul, publicada em 1963 com prefácio de Salles Gomes.

e de temas considerados menores, fato experimentado na censura de *Clima* ao seu artigo sobre o palhaço Piolim (GOMES, 1986a)³.

A hipótese do recalque da escrita ficcional como mudança necessária à construção do que viria a ser chamado “destino” permite, ainda, iluminar outra passagem da trajetória intelectual de Salles Gomes. Pois ele reata com a ficção em 1962, ao escrever o roteiro *Dina do cavalo branco* (PI 0116 – GOMES, 1962a; PI 0116.01 – GOMES, 1982b; e PI 0116.02 – GOMES, 196-a). De *Clima* a *Dina*, teve lugar a construção de uma posição intelectual que combinava uma metodologia de análise com uma estratégia de atuação no espaço público, articulada em torno de lugares tão “climáticos” quanto a Cinemateca Brasileira e o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Foi ao cabo dessa construção da carreira que a ficção tornou ao horizonte dos possíveis, ainda que sua necessidade se inscreva na encruzilhada vivida no início dos anos 1960.

Esse momento era expresso com maldisfarçada frustração por parte do crítico diante da mediocridade do seu campo de atuação, evidenciada pela tímida posição do Estado e da elite política em relação ao problema cinematográfico. O otimismo palmilhante de sua tese *Uma situação colonial?* (GOMES, 2016, p. 47-54) – publicada meses depois da inauguração de Brasília, momento em que o autor alimentava expectativas em relação à política cinematográfica do recém-eleito Jânio Quadros – não sobreviveria às sucessivas derrotas que começaram a apontar no horizonte antes mesmo do golpe militar de 1964. A escrita de *Dina do cavalo branco* se inscreve, portanto, no contexto do sucesso truncado de seu autor, reconhecido pelo campo, mas impotente para além de suas exíguas fronteiras. Outra face desse estranho ápice foi o diálogo desencontrado com o Cinema Novo. Afinal, o roteiro ocupa um lugar de destaque na relação tumultuada de Salles Gomes e Glauber Rocha (PINTO, 2008, p. 87-93), aparecendo num momento de obstrução da centralidade do crítico paulista no interior de um campo atravessado pela emergência de novos atores. Ainda que amparada pelo cinema – trata-se de um roteiro –, *Dina* marcou um retorno à literatura, de modo a desempenhar um papel significativo na recalibragem do destino de seu autor. Em suma, a liberação da experiência ficcional era *possível* após a consolidação da carreira e *necessária* diante de uma nova ameaça de marginalização.

A experiência literária de Salles Gomes seria aprofundada a partir de então. Ao longo dos anos 1960, ele produziu quatro roteiros: *Dina do cavalo branco* (1962), roteiro original, não filmado; *Capitu* (1966; GOMES; TELLES, 2008), adaptação de *Dom Casmurro* (1899, Machado de Assis), em parceria com Lygia Fagundes Telles e com colaboração de Paulo César Saraceni, filmado com o título *Capitu* (1968, dir. Paulo César Saraceni); *Em memória de Helena* (1967; PI 0268 – GOMES, 196-b; e PI 0268.01 – GOMES, 196-c), adaptação bastante livre de *Minha vida de menina* (1942, Helena Morley), com colaboração de David Neves, filmado com o título *Memória de Helena* (1969, dir. David Neves); *Amar, verbo intransitivo* (1968-69), adaptação do romance homônimo de Mário de Andrade (1927), não filmado. Nos anos 1970, a produção

3 Esse comentário não dá conta da atuação de Salles Gomes no início dos anos 1940. Além do trabalho de Heloisa Pontes (1998), o período foi analisado por José Inacio de Melo Souza (2002), Adilson Mendes (2013) e Rafael Zanatto (2018). As considerações feitas abaixo a respeito da trajetória do crítico nas décadas seguintes se baseiam largamente nestes autores.

ficcional de Salles Gomes adquiriu autonomia em relação ao cinema, renunciando à forma roteiro. O lance mais conhecido dessa passagem são as novelas *Três mulheres de três PPPês*, escritas em 1973 e publicadas em 1977 (GOMES, 2015). Outros materiais também foram produzidos nesse momento, entre os quais se destaca um extenso manuscrito inacabado, elaborado entre 1973 e 1976, conhecido hoje pelo título atribuído *Cemitério* (GOMES, 2007).

Considerando esses parâmetros básicos da trajetória ficcional de Salles Gomes, o propósito deste comentário é analisar *Amar, verbo intransitivo* como espaço de cristalização de algumas tendências e impasses. “Etapa” é uma palavra que não se presta bem a descrever a posição do roteiro, pois a reconfiguração que vai se processando paulatinamente traz evidências de amadurecimento, mas também se compõe de dúvidas e descartes. Seguindo uma sugestão de Carla Kinzo (2014), talvez se possa falar numa “conjugação” de problemáticas, que tomou forma na própria hesitação do material que ora passo a analisar.

Parâmetros para *Amar*

Diferentemente dos demais roteiros, *Amar, verbo intransitivo* recebeu dois tratamentos, sendo impossível estabelecer uma relação de precedência entre suas versões. Nos outros casos é comum a ocorrência de supressões, substituições e acréscimos na passagem do manuscrito à versão datilografada, ao passo que a versão I (PI 0117 – GOMES, 1969a) e a versão II (PI 0117.01 – GOMES, 1969b) de *Amar, verbo intransitivo* não marcam diferentes estágios de uma mesma abordagem, mas maneiras distintas de se relacionar com o livro de Mário de Andrade. Em termos cronológicos, é provável que a versão II seja anterior à versão I⁴. A versão II é toda manuscrita, o que sugere um tratamento anterior, a considerar o modo típico de produção de Salles Gomes; a versão I, por sua vez, é uma cópia xerográfica de um original datilografado, acompanhada de um resumo. Além disso, em carta enviada a Odete Lara em março de 1968 (CA 0585 – GOMES, 1968a), antes da elaboração das duas versões, Salles Gomes envia uma sinopse que se aproxima da abordagem presente na versão II. Não fica claro, à luz das poucas informações trazidas na correspondência com Odete Lara, o que motiva o autor a elaborar essas versões alternativas. Para refletir sobre essa hesitação e sobre o sentido das variações presentes nos roteiros é necessário recorrer a alguns parâmetros fornecidos pela trajetória geral da documentação de Salles Gomes nos anos 1960.

Em que pesem as precauções analíticas referentes à trajetória de constituição de um arquivo pessoal (HEYEMANN, 1997), é possível observar uma transformação no padrão da documentação de Salles Gomes ao longo do tempo. Especialmente a partir de 1963, registra-se uma redução acentuada nas publicações do crítico no *Suplemento Literário* e na revista *Visão*, fato que não chegou a ser compensado pelo início de sua colaboração no semanário *Brasil, urgente*. Paralelamente, observa-se a ampliação da escrita associada à posição de Salles Gomes na Cinemateca Brasileira e, depois, na

4 Fica mantida aqui, no entanto, a numeração utilizada por Kinzo (2014, p. 95-97).

Universidade de Brasília (UnB) e na Universidade de São Paulo (USP). Há, portanto, uma restrição da presença do intelectual no espaço público mediado pela imprensa.

O golpe militar de 1964 aprofundou essa tendência. Marcado pelos órgãos de informação do Estado desde sua prisão na repressão que se seguiu à Revolta Comunista, em 1935, Salles Gomes teve sua atuação cerceada pela ditadura⁵. Em 1965, participou da demissão coletiva de docentes da UnB; em 1968, teve sua coluna no jornal *A Gazeta* descontinuada, o que voltou a acontecer em 1973, no *Jornal da Tarde*. Restou-lhe então a possibilidade de publicar em veículos de menor circulação, como a imprensa alternativa (*Argumento, Movimento, Opinião*). A isso se soma uma ampliação das tarefas docentes, com a consequente conversão da produção escrita para documentos de ordem burocrático-didática (ofícios, aulas, correções etc.). Inclusive depois da demissão da UnB, pois o crítico aprofundaria sua participação na USP a partir de 1966, sobretudo com sua passagem da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL/USP) para a recém-criada Escola de Comunicações Culturais (futuro Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP), que implementaria um curso de Cinema⁶. Essa atuação seria pontuada pela perseguição política no interior da USP, que conheceria um ápice com a ameaça de desligamento em 1974.

O ano de 1966 marca a sedimentação de certos parâmetros que estariam vigentes quando da produção de *Amar, verbo intransitivo*. Foi nessa época que Salles Gomes deu início a uma produção mais sistemática de roteiros, a partir de *Capitu*, e produziu importantes materiais didáticos. Por ocasião do curso O Cangaço na Realidade e na Cultura Brasileira, organizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP, o crítico sistematizou discussões ligadas à produção cinematográfica da primeira metade dos anos 1960 no curso O Universo Fílmico do Cangaço (PI 0486 – GOMES, 1966a; 0486.01 – GOMES, 1966b; 0486.2 – GOMES, 1966c; e 0486.03 – GOMES, 1966d). Por essa época, as tarefas disciplinares também deixaram sua marca na reflexão historiográfica do autor. Nesse sentido, o pesquisador Rafael Zanatto (2021) tem sublinhado a vinculação entre o material do curso Os Filmes na Cidade e a produção do “Panorama do cinema brasileiro” (GOMES, 2016, p. 119-166), publicado em 1966 no álbum *70 anos de cinema brasileiro*. Esse ensaio dá início a um processo de sistematização historiográfica por parte de Salles Gomes (ZANATTO, 2018, p. 434-474), movimento que inclui uma aproximação com a comédia musical e com o gênero do cangaço, presentes nos cursos de 1966. Sistematização historiográfica e sistematização ficcional correm, portanto, em paralelo. Mais que isso, trata-se de movimentos entrelaçados, como indica *Capitu* (GOMES; TELLES, 2008).

Esse roteiro é parte de uma aproximação mais ampla do autor com a obra de

5 A atuação política de Salles Gomes em geral é marcada, inclusive por ele próprio, até o ano de 1945. Outro recalque, aqui deslocado para o período final de *Clima*. Acerca das mediações entre política e produção do saber num âmbito não de todo indiferente a Salles Gomes, cf. Lidiane Rodrigues (2011).

6 A análise de Pontes (1998, p. 201-211) fecha-se, no caso de Salles Gomes, com seu processo tardio de institucionalização universitária. Caminhos cruzados, ainda uma vez, do “grupo Clima”, dado o abrigo institucional fornecido ao crítico pela cátedra ocupada por Antonio Candido na FFCL/USP e, mais tarde, na orientação de sua tese de doutorado por Gilda de Mello e Souza. Esse processo foi de par com a oficialização do ensino de cinema no país, que recrutou seus primeiros quadros no campo da crítica e da produção, diferentemente do que ocorreu em outros lugares.

Machado de Assis (MASSI, 2008). Bem antes da sistematização ficcional (*Capitu*) e universitária (o curso Machado de Assis e o Cinema, realizado na USP em 1974), o escritor esteve no centro de uma discussão sobre a natureza das relações entre cinema e literatura no artigo “O narrador e a câmera” (*Suplemento Literário*, 1958; GOMES, 1981, v. I, p. 416-419). No confronto com a ideia de uma “intuição cinematográfica” da parte de Machado de Assis, proposta pelo crítico Raymundo Magalhães Jr., Salles Gomes retoma um conhecido artigo de Serguei Eisenstein, “Dickens, Griffith e nós” (2002, p. 176-224), com o objetivo de indicar a ascendência da literatura sobre a linguagem do cinema. Mas o entrelaçamento da produção ficcional com a reflexão específica sobre Machado de Assis se define apenas em 1966, ano em que se espelham a visada proposta em *Capitu* para o Segundo Império e o já mencionado curso Os Filmes na Cidade, em que o escritor aparece como nexos importante para a compreensão do tecido cultural que se prolongaria na chanchada.

Contudo, a própria ideia de entrelaçamento talvez seja insuficiente para delinear o lugar da ficção na obra de Salles Gomes. Afinal, no início da década de 1960, o autor empreende uma deriva ficcional em plena atividade crítica, sobretudo no semanário *Brasil, Urgente* (PINTO, 2008, p. 122-136). O crítico parece consciente desse fato, uma vez que chega a comentar, em carta a Michelle Starling datada de abril de 1963 (CA 0430 – GOMES, 1963), o gosto particular da liberdade proporcionada pelos artigos escritos para aquele jornal. Posteriormente, em correspondência enviada a Yolanda Leite em janeiro de 1965 (CA 0444 – GOMES, 1965), ressalta em termos semelhantes a importância do artigo “Um discípulo de Oswald em 1935” (GOMES, 1981, v. 2, p. 440-446)⁷. A porosidade entre registro ficcional e “seriedade” crítica ou acadêmica voltaria a ser notada por Alfredo Bosi (2003, p. 243-254), em sua arguição à tese de doutorado de Salles Gomes, em 1972. Nessa ocasião, Bosi chamaria a atenção para a longa digressão inicial, dedicada à formação da Zona da Mata mineira, enfatizando seu valor literário e sua peculiar centralidade numa tese sobre os filmes silenciosos de Humberto Mauro.

Talvez as piscadelas lançadas ao público, as anedotas e digressões que aparecem nos textos de Salles Gomes no início dos anos 1960, constituam uma resposta à sua “perda de atualidade” em relação ao cinema brasileiro. Mais que uma compensação por faltar ao encontro, no entanto, essas modalidades expressivas parecem apontar para algo novo, ao estabelecer uma relação com o público que não era mediada pelo cinema. Nesse contexto, a liberação do registro ficcional era acompanhada pelo recurso constante às memórias do autor, que desempenham um papel de destaque nos artigos da época. A tendência à ficção, portanto, estabelece analogia com o deslocamento memorialístico, ainda que sob a licença poética do disparate das associações⁸. Importante lembrar a essa altura que o deslocamento temporal era

7 O fato de Oswald de Andrade ser um marcador temático dessa passagem à ficção não parece secundário. Como se verá, o escritor modernista desempenha um papel de destaque em *Amar, verbo intransitivo*.

8 Dois exemplos: em “Variação de enterrado vivo”, de 1963 (GOMES, 1986b), o autor evoca a experiência da fuga do Presídio do Paraíso, em 1937, a propósito de um filme de terror; em “Um mundo de ficções”, de 1960 (GOMES, 2016, p. 55-61), lembra uma visita a Washington Luís no exílio parisiense para tratar das ilusões em torno do cinema brasileiro.

uma estratégia então adotada pelo próprio Cinema Novo, como observou Jean-Claude Bernardet (2007, p. 104-109) a respeito de filmes como *Vidas secas* (1963, direção de Nelson Pereira dos Santos) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, direção de Glauber Rocha). Da parte de Salles Gomes, esse recurso seria incorporado na elaboração dos roteiros, como se vê em: *Dina do cavalo branco*, pelo uso do *flashback* como moldura do enredo; *Em memória de Helena*, em que a inserção de um arquivo audiovisual intradieético funciona como suporte para o exercício da memória; *Capitu*, pela aproximação entre o Segundo Império e o presente, sugerida explicitamente por Paulo César Saraceni (CP 1730 – SARACENI, s. d.).

A adaptação dirigida por Saraceni, no entanto, não foi bem recebida por Salles Gomes. Ao lado de *Vidas secas*, *Capitu* receberia uma menção negativa numa conferência realizada no fim dos anos 1960, documentada no material “Roteiro p/ Unesco” (PI 0516 – GOMES, s. d.). Em ambos os casos, tratar-se-ia de adaptações muito presas à letra (*Capitu*) ou ao espírito (*Vidas secas*) do romance de referência, o que configuraria uma forma limitada de respeito ao original. Ainda de acordo com o “Roteiro”, uma vinculação crítica com a obra favoreceria as abordagens de Glauber Rocha (em sua relação com Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa) e de *Macunaíma* (1969, direção de Joaquim Pedro de Andrade)⁹. É importante lembrar que o “Roteiro p/ Unesco” foi elaborado na mesma época das versões de *Amar, verbo intransitivo*. Com isso, pretendo sugerir que a reflexão construída ao longo dos anos 1960 em torno da adaptação cinematográfica de obras literárias, presente em críticas e roteiros, seria sistematizada nos dois materiais, o que talvez ajude a explicar as hesitações dos roteiros de 1968-1969, trabalhados em duas direções. Considerando essas mudanças pelas quais passava a obra de Salles Gomes ao longo dos anos 1960, talvez seja possível aferir com mais precisão as escolhas formais e temáticas de *Amar, verbo intransitivo*, elencadas a seguir.

SINOPSE TEMÁTICO-FORMAL DOS ROTEIROS

RESTRIÇÃO DO ESCOPO TEMÁTICO

Nas duas versões, *Amar, verbo intransitivo* restringe seu universo social à burguesia paulista¹⁰. Essa delimitação aparece igualmente em dois projetos, sem data, intitulados “Roteiro p/ mim” (PI 0115 – GOMES, s. d.) e “Projeto de comédia dramática sofisticada para o cinema paulista” (PI 0207 – GOMES, 196-d). Nos roteiros de 1968-1969, o enredo encerra-se no problema da “iniciação sexual sã” como arena em que se joga o futuro de uma classe, analisada através de um caso representativo.

9 O segundo parâmetro para a avaliação dessas adaptações é o ensaio “O Diário de um pároco de aldeia e a estilística de Robert Bresson”, publicado por André Bazin nos *Cahiers du cinema* em 1951 (BAZIN, 2014, p. 137-154).

10 Carlos Augusto Calil (2007a; 2007b) se refere ao ressentimento de Salles Gomes em relação à elite paulista, manifesto em suas obras dos anos 1970. “Ressentimento” talvez seja um conceito pouco feliz para definir a trajetória criadora (e não reativa) do autor, embora estabeleça o arco de uma construção ficcional que deita raízes na experiência política dos anos 1930 e 1940.

Evidentemente, a personagem Elza (a *Fräulein*) não pertence ao mesmo núcleo social da família de Felisberto Souza Costa, na qual ingressa na condição de prestadora serviço. É justamente a ameaça do rompimento dessa condição (com a confusão entre educação sexual e educação sentimental do menino Carlos) que move o enredo. O desfecho, através da “normalização” das relações, termina por referendar o enquadramento inicial, delimitando as personagens que não pertencem à burguesia à condição de subordinados (além de Elza, os demais trabalhadores da família, como a negra Marina e o empregado japonês) ou de estranhos membros, em ascensão (Mme. Pommery, prostituta enterrada no Cemitério da Consolação às expensas do general Nepomuceno)¹¹ ou em decadência (o futurista Raul Moraes, além de Oswald, Menotti e Guilherme). Essa estrutura amarrada em uma classe contrasta com *Dina do cavalo branco*, em que a figura do povo ainda era articulada em torno de um universo próprio de pescadores e operários, em choque com o mundo grã-fino¹².

Essa restrição seria intensificada nos anos 1970 em *Três mulheres de três PPPês e Cemitério*, cujos enredos transitam em torno da burguesia paulista, seus lugares (Alto de Pinheiros, Pacaembu etc.), seus objetos, seus temas. Assim, essa atmosfera conferiu certa coesão temática à produção ficcional de Salles Gomes a partir de *Amar, verbo intransitivo*. Mas vale destacar que a definição desse tema não se restringe à ficção do autor, uma vez que essa tendência dialoga com sua atuação em contextos mais “sérios”. Ao cabo de sua conhecida tese “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de 1973, o crítico define como objeto/interlocutor a “aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou” (GOMES, 2016, p. 205). Essa definição ganha um contorno mais claro no filme *Tem coca cola no vatapá* (1975, direção de Pedro Farkas e Rogério Corrêa), em que o interlocutor elitizado toma a forma dos alunos da ECA/USP, apresentados em debate com o próprio Salles Gomes, autor dos diálogos do filme.

Adensamento descritivo: índices

A propósito de Zulmira Ribeiro Tavares e seu romance *O nome do bispo* (1985), Roberto Schwarz (2004) apontou para o que se poderia chamar de “deriva etnográfica” da autora, que se demora em descrever minuciosamente diversos aspectos da burguesia paulista, num recorte muito semelhante ao dos livros de Salles Gomes. Importante lembrar que as relações entre Salles Gomes e Tavares são intensas, sendo ela a responsável pela publicação de *Três mulheres de três PPPês* pela editora Perspectiva. Importa registrar aqui que *Amar, verbo intransitivo* marca não apenas uma restrição do escopo temático, mas também um adensamento descritivo análogo àquele presente nos livros de Tavares, fato que se aprofunda em *Três mulheres*. É interessante observar que os trechos suprimidos do manuscrito dessa obra, comentados por

11 Madame Pommery é a personagem-título de um livro de Hilário Tácito publicado em 1919, que trata justamente da vinculação da prostituição com a elite do café em São Paulo.

12 Nos anos 1960, Jean-Claude Bernardet (2007, p. 52-57) analisou a ocorrência desse modelo num âmbito muito próximo de *Dina*, o filme *A grande feira* (1961, direção de Roberto Pires).

Carlos Augusto Calil (2007b) e Roberto Schwarz (2007), dão conta não apenas de uma “descrição densa” dos costumes da elite, mas de uma verdadeira obsessão descritiva¹³. Nos roteiros de 1968-1969, essa posição se manifesta na minuciosa descrição dos aspectos materiais do filme a ser produzido: das indicações ao longo do roteiro acerca de documentos presentes na Cinemateca relativos ao período narrado¹⁴ à preocupação com a escolha de automóveis e trens, presentes numa nota aposta ao fim da versão II.

Esse aumento quantitativo engendra uma mudança qualitativa, revelada nas diferenças formais em torno da encenação que se evidenciam, mais uma vez, na comparação com *Dina*. No roteiro de 1962, os objetos e instituições desempenhavam um papel de *signos* (como na associação entre o uísque importado e os grã-finos ou na vinculação do polo operário com a Petrobras), de modo a adquirir autonomia. Em *Amar*, os objetos são descritos com maior perícia, mas perdem sua autonomia, uma vez que se tornam antes *índices* parciais de classe. Só significam em constelação com outros. Um exemplo desse fato é o piano, objeto das lições de uma das filhas de Felisberto: ele não possui autonomia, mas sua presença remete a uma rede de referências irônicas à vida burguesa, seja numa chave involuntária (o desejo da mãe de que a menina se torne uma Guiomar Novaes), seja explicitamente (a crítica de Oswald à presença de Chopin num romance-roteiro futurista). É interessante notar como alguns desses objetos reaparecem em outras produções de Salles Gomes da época. No caso do piano (e de Guiomar Novaes), esse tema assume novamente a condição de índice para compreensão da mentalidade burguesa na tese subsidiária de doutorado escrita pelo autor no início dos anos 1970 (PI 0840 – GOMES, 197-). Outra figura que aparece em mais de uma ocasião no roteiro de *Amar, verbo intransitivo* é o boi zebu, que possui, como se verá, uma possível significação suplementar¹⁵.

Esse adensamento descritivo acompanharia também as reflexões estritamente cinematográficas de Salles Gomes, como notou Rafael Zanatto (2018, p. 490-512) a respeito da conferência “O cinema brasileiro na década de trinta”, de 1973 (PI 0296 – GOMES, 1973). E se Zulmira Ribeiro Tavares é uma das interlocutoras privilegiadas nesse sentido, é igualmente fundamental o diálogo com a produção de Maria Rita Galvão. Se no próprio título de sua *Crônica do cinema paulistano* (GALVÃO, 1975) aparece a referência ao gênero que marcara a produção crítica de Salles Gomes no início dos anos 1960, é interessante notar o intercâmbio efetivo entre os dois intelectuais¹⁶. Ainda que a relação orientador-orientanda sugira que o diálogo privilegiou determinado sentido, é interessante observar a presença de considerações retiradas de *Crônica do cinema paulistano* em materiais de Salles Gomes, como no

13 O caráter maníaco da descrição, em Salles Gomes, talvez seja um traço a diferenciá-lo de Tavares.

14 Como o filme *True heart Susie* (1919, direção de David Griffith) e edições da revista *A scena muda*.

15 O zebu, tema que aparece no romance de referência e é mencionado por Mário de Andrade em outras ocasiões, num momento de amplos debates a respeito da conveniência de sua importação, é um dos elementos centrais de outro livro de Zulmira Ribeiro Tavares, *Café pequeno* (1995).

16 Salles Gomes orientou Galvão na elaboração de sua dissertação de mestrado, publicada como *Crônica do cinema paulistano* (1975), defendida em 1969, e em sua tese de doutorado, publicada parcialmente como *Burguesia e cinema* (1981), defendida em 1975.

roteiro “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (PI 0173 – GOMES, s. d.; e PI 0614 – GOMES, s. d.). Em suma, o cuidado com os detalhes dá corpo à construção de uma atmosfera social, em que a própria linguagem torna-se índice relativo à burguesia¹⁷.

Opacidade da operação intelectual

A principal diferença entre as duas versões do roteiro é a inserção, na versão II, de novas personagens, como Oswald, Guilherme, Menotti e Raul Morais. Trata-se, logo se vê, de referências a intelectuais modernistas¹⁸. No caso de Oswald (de Andrade) e, principalmente, de (Mário) Raul (de) Morais (Andrade), trata-se de personagens com uma presença relevante na própria construção do enredo. É por intermédio de Raul Morais (“futurista de boa família”) que Felisberto contrata Elza. Em troca, ele ganha o direito de testemunhar e escrever sobre o desenrolar dos acontecimentos. Dessa forma, parte das cenas diz respeito não ao seio da família de Felisberto, mas à casa de Raul Morais. É nesse espaço que Oswald faz sua principal aparição, momento em que sugere ao amigo a “expulsão” de quase todas as personagens, depurando a narrativa até deixar o essencial de São Paulo, “o japonês e a pretinha” (como se viu, empregados de Felisberto). Dessa forma ele termina por indicar que é na margem da narrativa que ocorre um lance essencial na existência da sociedade paulista, opondo a centralidade dos empregados à presença supérflua de Chopin num romance futurista. A tomada de consciência e a indicação cortante da posição do intelectual é mais problemática no caso de Raul Morais, dada sua ambivalência (testemunha/autor, “futurista de boa família”, crítico da situação/fiador de Elza). Há certo dilaceramento da posição do intelectual, ainda que Raul Morais também semeie suas sentenças, como se verá adiante.

É importante notar a esse respeito que a problemática do intelectual de esquerda havia entrado na ordem do dia com o golpe militar de 1964¹⁹. Embora não seja possível deslocar o campo cinematográfico dos demais, é conhecida a virada ocorrida no interior do Cinema Novo em filmes como *O desafio* (1964, direção de Paulo César Saraceni) e *Terra em transe* (1967, direção de Glauber Rocha) (XAVIER, 2001, p. 57-75). Em última instância, a versão II de *Amar, verbo intransitivo* dialoga com a crescente desconfiança em relação aos compromissos de classe que atravessam as formulações dos intelectuais de esquerda, como pode ser visto na personagem Raul Morais. Tornar opaca sua operação intelectual na narrativa é uma forma de refletir sobre o lugar social da personagem e também do autor. Diga-se de passagem, é interessante notar

17 Celso Luft (2007) nota que a própria sintaxe de *Três mulheres de três PPPês* carrega indicações de classe.

18 No roteiro *Em memória de Helena*, ocorre algo parecido. A personagem “tio Humberto” faz referência a Humberto Mauro. Em *Três mulheres de três PPPês* há uma profusão de referências indiretas a intelectuais, sendo o “mestre Plínio” (Plínio Sussekind Rocha) a mais evidente. Em *Cemitério*, por meio de outro jogo de deslocamentos, personalidades são evocadas de forma mais explícita (Alberto Santos-Dumont, Ruy Barbosa, o próprio Salles Gomes).

19 Carlos Guilherme Mota (2014) e Marcos Napolitano (2017) traçam um panorama mais completo sobre o tema.

a confluência com a revisão realizada pelo próprio Mário de Andrade no contexto em que se deu seu contato com Salles Gomes, como fica indicado na “Elegia de abril” (ANDRADE, 2002, p. 207-218), publicada na revista *Clima*.

Recuo prospectivo

Trata-se de um paradoxo: o roteiro recua no tempo para sua crítica incidir no presente²⁰. Vimos como algo semelhante ocorreu em *Capitu*, em que o Segundo Império mirava a atualidade. No entanto, há uma diferença significativa entre a *analogia* aí presente e a incidência de comentários sobre a atualidade numa história que se passa no passado. Afinal, as personagens de *Amar, verbo intransitivo* vaticinam sobre o futuro, isto é, o presente. A certa altura, por exemplo, alguém comenta que nos anos 1970 os telefones continuariam a funcionar mal em São Paulo. O momento em que esse recuo prospectivo adquire contornos mais claros é quando Raul Morais, diante de uma estátua de um bandeirante, é instado por Felisberto a se pronunciar sobre como seria São Paulo no fim dos anos 1960. Entre o passado e o futuro, a personagem hesita (“São Paulo será uma grande...”) e sua hesitação é marcada com uma montagem paralela em que são apresentadas imagens “atuais”, representando o trânsito, as favelas, os jornais *Notícias Populares* e *O Estado de S. Paulo*, o Jockey Clube e Roberto Campos. Preparados pelas imagens, chegamos à sentença da personagem: “uma grande... BOSTA”. Em suma, da atualidade discreta projetada em *Capitu*, passa-se a uma articulação crítica mais explícita em *Amar, verbo intransitivo*.

A proximidade entre passado e presente é reforçada, como indicou Kinzo, pela identificação do autor com o intelectual-personagem. Essa identificação ganharia contornos mais claros na década de 1970, tornando-se explícita em *Cemitério*, em que Paulo Emílio comparece como personagem a certa altura, terminando por arrebatá-lo a narração. O mais decisivo nesse caso é o fato de essa identificação implicar *necessariamente* um exercício de rememoração. A tendência já aparece, como se viu, em textos do início dos anos 1960, como “Variação de enterrado vivo”, em que ficava indicada a importância do retorno involuntário de compulsões adquiridas através da experiência (os pesadelos sobre a fuga da prisão e sobre o horror do Estado Novo); nesse pequeno artigo, Salles Gomes aponta para a necessidade de recorrer às memórias para, no presente, explorar de forma “saudável” esses e outros horrores (GOMES, 1986b). Talvez a contraparte da descrição maníaca seja a compulsão da memória involuntária²¹.

Contudo, ainda que o recuo prospectivo se desdobre em obras como *Cemitério*, há outras experiências no sentido de demarcar a atualidade da ficção de Salles Gomes nos anos 1970. Talvez o caso mais claro seja a ênfase dada à temática da tortura. Ela emerge num pequeno conjunto de poesias produzido em 1970, composto pelos poemas “Tortuto” (PI 0282 – GOMES, 1970a), jogo gráfico, no qual se fundem as palavras

20 Essas formulações dialogam com a noção de “estética do silêncio” (ADAMATTI, 2019, p. 60-80).

21 *Cemitério* se articula a um processo amplo de rememoração em relação à experiência da prisão em 1935-1937. Esse movimento inclui o envio de cartas a antigos companheiros de cárcere.

“Tutoia” e “tortura”, e “Paris 1944 curvou-se ante São Paulo 1970” (PI 0281 – GOMES, 1970b), em que há uma articulação entre o centro de tortura da rua Tutoia e a unidade da Gestapo na rua Lauriston. A ocorrência de uma referência mais direta nessas poesias não publicadas denota uma estratégia diversa de atualização: não mais um deslocamento no tempo, mas uma referência descontextualizada que retornaria de maneira muito aguda, como nota Roberto Schwarz (2007), em *Três mulheres de três PPPês*, e encontraria um depoimento em primeira pessoa em *Cemitério*²².

Renovação do diagnóstico

O que é entrevisto em *Amar, verbo intransitivo* e escancarado nos anos seguintes é o novo olhar lançado sobre o processo de modernização do país. Essa problemática enlaça boa parte da produção de Salles Gomes no início dos anos 1970, evidenciando-se em sua tese de doutorado, publicada em 1974. Uma das tensões básicas da tese reside no choque entre as tendências “espontâneas” de Humberto Mauro e sua tentativa de enquadramento por parte de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, redatores da revista *Cinearte*. Essa questão seria notada por Alfredo Bosi (2003), na já mencionada arguição de 1972, que chama a atenção para o lugar do Modernismo e do próprio Salles Gomes na disputa em torno da modernidade. Em 1974, num roteiro de conferência intitulado “P/ Curitiba” (PI 0455 – GOMES, 1974), o crítico faz referência a essa questão, mas parece já manejar com clareza a observação de Bosi, traçando uma diferenciação do conservadorismo “caipira” de Mauro em relação à versão moderna e mesmo cosmopolita que caracteriza conservadores como Mário Behring, Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, numa linhagem que se estende para o presente e abarca críticos associados ao Instituto Nacional de Cinema, como Flávio Tambellini, Antônio Moniz Vianna e Ely Azeredo.

O problema da modernização já fora delineado em *Amar, verbo intransitivo*. É importante retomar a passagem em que Raul Morais se pronuncia de maneira negativa (“BOSTA”) sobre a possível realidade paulistana de 1968-1969, lembrando do material filmico heterogêneo articulado a essa sentença. Mais uma vez: trânsito, favelas, *Notícias Populares*, Jockey Clube, *O Estado de S. Paulo*, Roberto Campos. A articulação de elementos tradicionais da sociedade paulista (o Jockey Clube, o jornal *O Estado de S. Paulo*) a índices negativos da modernização (trânsito, favelas, *Notícias Populares* – violência) culmina com a referência a uma personagem-símbolo dessa conjugação entre arcaico e moderno, Roberto Campos²³. Essa vinculação entre arcaico e moderno estaria no centro de *Três mulheres de três PPPês* (tortura, especulação imobiliária, Revolta Constitucionalista de 1932/golpe militar de 1964, televisão) e também nas pesquisas desenvolvidas por Salles Gomes junto ao Departamento de

22 É importante lembrar que a ameaça de demissão de Salles Gomes da USP, em 1974, é provavelmente motivada pela sua referência à tortura numa conferência proferida no ano anterior.

23 Em 1968, Salles Gomes publicou em *A Gazeta* o artigo “Roberto Campos em ritmo de aventura”, em que a referência irônica ao filme *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968, direção de Roberto Farias) dava licença à crítica ao Instituto Nacional de Cinema e à atuação de Roberto Campos.

Informação e Documentação Artísticas (Idart), entre 1976 e 1977 (PI 0686 – GOMES, 1977a; PI 0693 – GOMES, 1977b; PI 0695 – GOMES, 1977c; e PI 0696 – GOMES, 1977d).

O ajuste de diagnóstico relaciona-se a um âmbito mais amplo quando lembramos do impacto causado por *Macunaíma* em Salles Gomes, conforme fica indicado no “Roteiro p/ Unesco”. Vimos que essa reflexão foi construída em paralelo com a elaboração de *Amar, verbo intransitivo*. Ora, é importante lembrar que o filme de Joaquim Pedro toma distância do romance de Mário de Andrade ao articular de forma desencantada as personagens com o mundo das máquinas, pano de fundo para uma nova tentativa de abordar a realidade brasileira numa definição mais ajustada à experiência presente no espaço urbano (XAVIER, 2012, p. 235-269).

Dessolidarização

A dessolidarização com a própria classe por parte de Salles Gomes já foi indicada por Carlos Augusto Calil (2007a; 2007b) e Roberto Schwarz (2008, p. 150-175). Em *Amar, verbo intransitivo*, esse aspecto é evidenciado pelo recuo proporcionado pela inserção da personagem Raul Morais, na versão II, mas também pelo emprego de um vocabulário chulo (“BOSTA”). O contraste entre a seriedade e o ridículo das situações, referido por Schwarz (2008, p. 150-175) a respeito de *Três mulheres de três PPPês*, ocorre em diversas ocasiões nos roteiros de 1968-1969. A certa altura, por exemplo, um frequentador do bordel onde se encontra Felisberto lança a fórmula “*Comme on dit à Itapetininga, bode velho é velho mas ainda é bode*”, em que a conjugação da língua francesa com o dito e sua localização (Itapetininga) marca o disparate²⁴. Em outra ocasião, Felisberto confunde um debate sobre a introdução do zebu com uma conversa sobre Camões, cujo retrato enfeita sua casa.

O deboche, portanto, preside uma atitude de incorporação livre do material social e literário à disposição do roteirista. É assim, por exemplo, que alguns temas presentes na obra de Mário de Andrade são retomados por Salles Gomes, mas têm seu sentido deslocado. É o que ocorre, por exemplo, com o tema das “específicas doenças paulistas”, citado em *Remate de Males* (ANDRADE, 2013b, p. 332) em época próxima a *Amar, verbo intransitivo*, em que se fala da “faringite crônica de oitocentos mil paulistanos” (ANDRADE, 2013a, p. 75). Ora, no roteiro essas formulações deslizam numa dupla construção, sempre associada à personagem Oswald, que passa da referência à “tosse especificamente paulista” à “burrice paulista específica”. A fórmula indica de maneira direta, portanto, uma dessolidarização que se constrói de maneira mais ou menos sutil em outras passagens. A expressão “burrice paulista específica” retornaria em outro material produzido na mesma época, o já mencionado roteiro “Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949” (PI 0173 e PI 0614 – GOMES, s. d.; s. d.); ao falar sobre o desprezo da elite local pelo cinema dessa época, Salles Gomes menciona que ele era objeto de indiferença não apenas da “inteligência”, mas também da “burrice paulista”.

24 Em *Cemitério* (GOMES, 2007, p. 42), Ruy Barbosa afirma, a respeito de uma pintura que vê na Europa, que “*On dirait Jequié*”, em que a rima reforça a derrisão.

Batismo do corno, crisma da burguesia

A dessolidarização se aglutina em torno de um ponto central, que está no cerne de *Amar, verbo intransitivo*: as condições de reprodução material da elite paulista, mais especificamente, a herança. Daí decorre, na ficção de Salles Gomes, a função estrutural que adquire a obsessão burguesa com o controle da masculinidade e do matrimônio. A questão se tornaria estruturante em *Três mulheres de três PPPês*: na primeira novela, com a ocultação da paternidade; na segunda novela, no cuidado com que Polydoro trata seu casamento, realizando-o no Paraguai para limitar sua validade; na terceira novela, na recomposição da virgindade. Ora, é interessante notar, a propósito de *Amar, verbo intransitivo*, que o enredo é pontilhado pelo problema da defesa de certa forma de masculinidade. Essa é prescrita numa conversa num “clube inglês”, onde Felisberto e seus amigos dividem suas preocupações em relação à transição geracional, diante dos riscos representados a seus filhos pelas doenças venéreas, pelo anarquismo e pelo Modernismo. A construção de uma masculinidade “segura”, isto é, heterossexual, ativa e consciente de seus compromissos de classe (em que a prostituição é um passatempo) é o que move Felisberto a contratar, como tantos outros membros da elite, os serviços de Elza.

Até aqui, portanto, sua família funciona como paradigma de classe. A certa altura, contudo, o pai sente-se corneado pelo filho, conforme nota Raul Morais²⁵. Uma das mudanças mais notórias presentes nas duas versões do roteiro em relação ao romance de referência está justamente na rivalidade estabelecida entre pai e filho, causada pelo “excesso de masculinidade” deste, isto é, pelo rompimento do compromisso de classe, que põe em risco a distinção em relação a quem deve permanecer fora (Elza). Ao ser batizado explicitamente (“sentindo-se corneado” é a expressão utilizada na versão I), Felisberto dá nome à ameaça e confirma, *a contrario*, a conduta esperada dos membros de sua classe e de sua família. Resolvido o problema, seu filho Carlos termina no bordel frequentado pelo pai e tudo volta aos eixos; posteriormente, ele se reencontra com Elza, que já está inserida em outra família, zelando pela iniciação de outro jovem. Embora essa temática tenha uma articulação específica na construção de *Amar, verbo intransitivo*, o problema já se manifestava nos demais roteiros produzidos nos anos 1960²⁶.

25 O que sugere outro sentido para o aparecimento da temática do zebu, retomada em mais de uma ocasião no roteiro, inclusive por parte de Raul Morais, que anota a certa altura a observação “Carlos e o zebu”.

26 Com diferenças significativas, pois em *Dina* o problema se coloca nos quadros das tensões entre classes ao passo que em *Amar* ele se articulava ao problema da reprodução de uma classe particular.

Considerações finais

Levando em conta o conjunto de características acima enumeradas, nota-se uma tentativa de alcançar um compromisso na elaboração das diferentes abordagens do romance de Mário de Andrade. Como nos demais roteiros de Salles Gomes, percebe-se a recusa de construir uma narrativa de ordem alegórica, tal como se processava em vários filmes da época²⁷. Apesar dos deslocamentos temáticos e formais identificados, a construção do enredo e as sugestões de *mise-en-scène* que aparecem no roteiro preservam uma ordem realista, em que o sentido figurado parece concentrar-se na função indicial dos objetos. Estes sustentam uma atmosfera que penetra nos próprios mecanismos da narrativa, cujo ritmo é pontuado pela deriva descritiva. Tal mecanismo, no entanto, é atravessado pelo distanciamento estabelecido pela opacidade da operação intelectual envolvida na elaboração do roteiro e, mais que isso, pela antipatia do autor em relação ao objeto visado²⁸.

Considerando o momento em que foi escrito, *Amar, verbo intransitivo* procura lidar com o silenciamento imposto pela ditadura (como no recurso ao recuo prospectivo) e também aos limites das posições assumidas nos anos anteriores (como ficou sugerido no contraponto com *Dina*). Importante ressaltar que a inervação do novo diagnóstico sobre a elite em torno da temática do corno e de toda a obsessão com as práticas corporais que daí decorrem não cabe na definição de “subjetivismo”, expressão usada para caracterizar, por vezes de forma insuficiente, articulações intelectuais que destoam da posição político-cultural de alguma maneira associada ao âmbito nacional-popular. Retomando a última característica acima indicada, portanto, o roteiro tem o interesse de apontar para um debate que perpassou a recomposição do campo intelectual de esquerda na virada para os anos 1970. Nesse sentido, a centralidade que se atribui ao problema do corno refere-se a uma especificação, ou melhor, a uma *determinação objetiva* que singulariza o diagnóstico acerca da elite paulista²⁹. É o que estava em jogo na definição da sexualidade de Carlos. Assim, *Amar, verbo intransitivo* pode ser considerado um laboratório em que Salles Gomes experimentou um instrumental destinado a pôr em evidência a estreita e vigiada passagem do dois ao três da burguesia paulista, através de um dos aspectos mais arcaicos de sua reprodução.

27 O que estabelece restrições às comparações sugeridas acima entre o roteiro e alguns filmes, notadamente *Macunaíma*.

28 Essa talvez seja a principal diferença entre a proposta contida na versão II e a adaptação produzida anos depois com base no romance de Mário de Andrade, *Lição de amor* (1975, dir. Eduardo Escorel).

29 Num registro diverso, Lélia Gonzalez (1984) apontaria para a centralidade da definição de corno ou tio para analisar a branquitude.

SOBRE O AUTOR

VICTOR SANTOS VIGNERON é doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP).
victor.jousselandiere@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-8150-0386>

REFERÊNCIAS

- ADAMATTI, Margarida M. *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda, 2019.
- A GRANDE feira. Direção: Roberto Pires. Drama. Brasil, 1961. (91 min.).
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003.
- CALIL, Carlos Augusto. O caderno de Paulo Emílio. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cemitério*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a, p. 97-110.
- CALIL, Carlos Augusto. Contra São Paulo In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007b, p. 179-197.
- CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- CAPITU. Direção: Paulo César Saraceni. Drama. Brasil, 1968. (105 min.).
- CINEMATECA Brasileira. Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes: Produção Intelectual (PI) 0115, 0116, 0116.01, 0116.02, 0117, 0117.01, 0173, 0207, 0268, 0268.01, 0281, 0282, 0296, 0455, 0486, 0486.01, 0486.2, 0486.03, 0516, 0614, 0686, 0693, 0695, 0696 e 0840. Correspondência Ativa (CA) 0430, 0444 e 0585. Correspondência Passiva (CP) 1533 e 1730.
- DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Drama. Brasil, 1964. (120 min.).
- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GALVÃO, Maria Rita E. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- GALVÃO, Maria Rita E. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Manuscrito original da primeira versão de *Dina do cavalo branco*. São Paulo, 16 fev. 1962a. 114 p. Manuscrito + 5 folhas manuscritas de acréscimo. Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0116.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Projeto de melodrama popular e moderno para o cinema

- ba-hiano. s.l., 1962b. 79 p. Datilografado + 1 cópia carbono com anotações manuscritas. Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0116.01.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. [Projeto de melodrama popular e moderno para o cinema bahiano]. São Paulo, 196-a. 71 p. Xerográfico, datilografado e manuscrito. Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Tipo doc.: roteiro. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0116.02.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Sequência - Diálogo - Prólogo. São Paulo, 196-b. 115 p. Manuscrito. Anotação no alto da página: "Roteiro p/ David". Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0268.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Em Memória de Helena. São Paulo, 196-c. 76 p. Xerográfico e datilografado. Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Tipo doc.: roteiro. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0268.01.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Projeto de comédia dramática sofisticada para o cinema paulista. S.l, 196-d. 6 p. Manuscrito. Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0207.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. [Carta para Michelle Sterling]. São Paulo, 1963.04.03. 1 p. Datilografado, cópia xerográfica. Série: Correspondência. Suporte: documentação escrita. Tipo doc.: carta. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CA. 0430.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. [Carta para Yolanda Leite]. São Paulo, 1965.01.12. 1 p. Datilografado, cópia xerográfica. Série: Correspondência. Suporte: documentação escrita. Tipo doc.: carta. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CA. 0444.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. O Universo Fílmico do Cangaço. São Paulo, 1966a. 10 p + cópia xerográfica com 10p. Datilografia. Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Tipo doc.: anotação para curso. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0486.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. O Universo Fílmico do Cangaço. São Paulo, 1966b. 15 p + cópia xerográfica com 15p. Manuscrito. Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Tipo doc.: anotação para curso. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0486.01.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Dioguinho. São Paulo, 1966c. 55 p. Manuscrito. Resumo: análises detalhadas de filmes para uma compreensão total do universo do cangaço. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: anotação para curso. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0486.02.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. [O Universo Fílmico do Cangaço]. São Paulo, 1966d. 61 p. Datilografado. Resumo: análises detalhadas de filmes para uma compreensão total do universo do cangaço. Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Tipo doc.: anotação para curso. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0486.03.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. [Carta para Odete Lara]. São Paulo, 3 nov. 1968a. 5 p. Manuscrito. O resumo apresentado por Paulo Emílio se transformou em roteiro. Cf. PE/PI. 0117. Resumo: envio de sinopse do roteiro baseado no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Série: Correspondência. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: carta. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CA. 0585.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo, 1969a. 44 p. Cópia xerográfica, datilografada. Resumo: adaptação cinematográfica do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Série: Produção intelectual. Suporte: documentação escrita. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0117.

- GOMES, Paulo Emilio Salles. Roteiro e diálogos p/ *Amar*, verbo intransitivo. São Paulo, 1969b. 117 p. Manuscrito. Resumo: versão manuscrita do roteiro cinematográfico baseado no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Série: Produção intelectual. Suporte: documentação escrita. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0117.01.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Roteiro p/ Unesco. S.l., S.d. 12 p. Manuscrito. Resumo: o cinema brasileiro e sua relação com a literatura nacional. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: conferência. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0516.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Roteiro p/ mim. São Paulo, s.d. 12 p. Manuscrito e Datilografado. Em anexo, cópia datilografada, 4 páginas, mais 1 cópia carbono, 4 páginas. Resumo: roteiro cinematográfico que tematiza o universo dos empregados e o dos patrões. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0115.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Exposição sobre a participação das artes visuais na Semana de Arte Moderna. São Paulo, 197-. 10 p. Manuscrito. Resumo: um balanço sobre o desenvolvimento desigual e combinado da literatura e das artes no Modernismo brasileiro. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: anotação para curso. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0840.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Tortuto. São Paulo, 1970a. 1 p. Manuscrito. Referência à Rua Tutóia, onde funcionou uma unidade da OBAN, órgão de repressão na ditadura militar (1964-1984). Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0282.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Paris 1944 curvou-se ante São Paulo 1970. São Paulo, 1970b. 1 p. Manuscrito. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Ac Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0281.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. O cinema brasileiro na década de trinta. São Paulo, 1973.02.16. 26 p. Manuscrito. Resumo: a sobrevivência do cinema brasileiro e suas principais personalidades na década de 30. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0296.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949. São Paulo, s.d. 23 p. Manuscrito. Resumo: projeto de filme sobre o cinema paulista de 1934 a 1949. Série: Produção Intelectual. Suporte: documentação escrita. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0173.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Possibilidade de um filme de longa-metragem em torno do cinema paulista de 1934 a 1949. São Paulo, S.d. 15 p. Datilografado e Manuscrito. Resumo: roteiro para um filme sobre o cinema paulista de 1934 a 1949. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: roteiro. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0614.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. P/ Curitiba. Curitiba, 1974. 10 p. Manuscrito. Resumo: breve panorama das idéias cinematográficas brasileiras. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: conferência. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0455.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Circo. São Paulo, 1977a. 1 p. Manuscrito. O documento contém um envelope que indica a procedência do estudo: IDART. Resumo: análise de trabalho sobre o circo na cidade de São Paulo. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: anotação. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0686.

- GOMES, Paulo Emilio Salles. Circo Arquitetura. São Paulo, 1977b. 3 p. Manuscrito. O documento contém um envelope que indica a procedência do estudo: IDART. Resumo: análises de trabalhos sobre o circo e sua arquitetura, o metrô, a salão de convenções do Anhembi. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: anotação. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0693.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Arquitetura. São Paulo, 1977c.03.00. 11 p. Manuscrito. Resumo: análise geral dos trabalhos sobre circo, arquitetura, metrô e o Anhembi. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: anotação. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0695.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Lanterna de fogo. São Paulo, 1977d. 15 p. Manuscrito. Resumo: anotações para uma análise geral dos trabalhos realizados no IDART sobre circo, artes cênicas e teatro anarquista. Série: Produção Intelectual. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: anotação. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/PI. 0696.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp, 1974. (Estudos).
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1981.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidariamente armado à Praça Marechal Deodoro. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986a, p. 46-51.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Variação de enterrado vivo. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (org.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986b, p. 229-231.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Cemitério, *mais a peça teatral* Destinos. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Uma situação colonial?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GOMES, Paulo Emilio Salles; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Ciências Sociais Hoje*, 1984, p. 223-244.
- HEYEMANN, Luciana. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller. *Estudos históricos*, n. 19, 1997, p. 41-66.
- KINZO, Carla M. *Amar, verbo intransitivo: conjugações*. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- LARA, Odete. [Carta para Paulo Emilio Salles Gomes]. Rio de Janeiro, 1968.04.15. 1 p. Datilografado. A sinopse (PE/CA. 0585) enviada por Paulo Emilio se transformou em roteiro cf. PE/PI. 0117. Resumo: agradece o envio da sinopse de 'Amar, verbo intransitivo', de Mário de Andrade e informa estar extremamente atarefada com filmagens, mas insiste na relevância do trabalho e promete para julho a retomada da conversa em torno de um filme sobre o assunto. Série: Correspondência. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: carta. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 1533.
- LIÇÃO de amor. Direção: Eduardo Scorel. Drama. Brasil, 1975. (85 min.).
- LUFT, Celso. Da linguagem de Paulo Emilio. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. *Três mulheres de três PPPês*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Comédia. Brasil, 1969. (108 min.).
- MASSI, Augusto. Esquema para curso. In: GOMES, Paulo Emilio Salles; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 185-196.

- MEMÓRIA de Helena. Direção: David Neves. Biografia. Drama. Brasil, 1969. (80 min.).
- MENDES, Adilson I. *Trajatória de Paulo Emilio*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios/ PPGHS-USP, 2017.
- O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Drama. Brasil, 1965. (94 min.).
- PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emilio e a emergência do Cinema Novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROBERTO Carlos em ritmo de aventura. Direção: Roberto Farias. . Aventura. Musical. Brasil, 1968. (97 min.).
- RODRIGUES, Lidiane Soares. *A produção social do marxismo universitário em São Paulo: mestres, discípulos e um “seminário” (1958-1978)*. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SARACENI, Paulo César. [Carta para Paulo Emilio Salles Gomes]. S.l., S.d. 2 p. Datilografado e xerográfico. Levando em consideração os filmes citados no documento, a correspondência pode ser datada entre os anos 1964 a 1967. Resumo: relato sobre a carreira do filme “O desafio” em alguns festivais na Europa e as ideias em torno da adaptação de “Dom Casmurro”. Série: Correspondência. Suporte: Documentação escrita. Tipo doc.: carta. Cinemateca Brasileira, Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes. Acesso: BR CB PE/CP. 1730.
- SCHWARZ, Roberto. Forma excêntrica de luta de classes. *Piauí*, n. 10, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. Um romance paulista. In: TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O nome do bispo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 228-231.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SOUZA, José Inacio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Café pequeno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- TEM coca-cola no vatapá. Direção: Pedro Farkas e Rogério Corrêa. Documentário. Brasil, 1975. (35 min.).
- TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Drama. Brasil, 1967. (106 min.).
- TRUE heart Susie. Direção: David Griffith. Drama. Romance. EUA, 1919. (86 min.).
- VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Drama. Brasil, 1963. (103 min.).
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz & Terra, 2001.
- ZANATTO, Rafael. *Paulo Emilio e a cultura cinematográfica: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.
- ZANATTO, Rafael. Paulo Emilio e Os Filmes na Cidade (1966): a gênese da comédia musical. *Rebeca*, v. 9, 2021, p. 272-293.

Cartas para Murilo Miranda, o amigo com quem envelheço

[*Letters to Murilo Miranda, the friend with I grow old*]

Mônica Gomes da Silva¹

Matildes Demétrio dos Santos²

RESUMO • No conjunto da correspondência de Mário de Andrade a Murilo Miranda, entre 1934 e 1945, encontra-se um Mário muito distante da utopia vanguardista dos primeiros anos do Modernismo brasileiro. Nesse novo ambiente literário e intelectual, move-se o escritor, dominado pelo desencanto, que encontra em Murilo Miranda, um jovem estudante de Direito, o interlocutor ideal com quem costurou fatos de sua atividade artística fraturada à frente do serviço público, e depois empreendeu discussões sobre os princípios da “arte de ação pela arte”, literatura e ética.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Correspondência literária; Mário de Andrade; Murilo Miranda.

• **ABSTRACT** • In the set of Mário de Andrade's correspondence to Murilo Miranda, between 1934 and 1945, there is a Mário very different from the avantgarde utopia of the early years of the Brazilian Modernismo. In this new literary and political environment, the writer moves, dominated by disenchantment, who finds himself in Murilo Miranda, a young student of Law, the ideal interlocutor with whom he sewn facts of his fractured activity in front of the public service, and then, he overtook discussions on the principles of “art of action for art”, literature and ethics.

• **KEYWORDS** • Literary correspondence; Mário de Andrade; Murilo Miranda

Recebido em 10 de setembro de 2020

Aprovado em 3 de setembro de 2021

SILVA, Mônica Gomes da; SANTOS, Matildes Demétrio dos. Cartas para Murilo Miranda, o amigo com quem envelheço. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 88-103, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p88-103>

¹ Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB, Amargosa, BA, Brasil).

² Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói, RJ, Brasil).

Uma coisa quero lhe dizer, Murilo. Está claro, eu tenho minhas dúvidas sobre tudo o que vocês poderão pensar sem mal, desta reviravolta brusca de minha vida e de eu ter aceitado um cargo de funcionário público.
(ANDRADE, 1981, p. 18).

Dentro do vasto painel epistolar de Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) destaca-se a correspondência com o advogado e jornalista Murilo Miranda (1912-1971). Atualmente, é possível conhecer parte da correspondência dos escritores através da obra *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*, organizada por Yedda Braga Miranda (1981), esposa de Murilo. Nessa edição, com notas de Raúl Antelo, é publicada a correspondência ativa de Mário de Andrade com o escritor carioca.

Conforme reportagem sobre o Acervo Mário de Andrade para a *Folha de S. Paulo* (“Murilo Miranda é quem escreveu mais”, 22 de julho de 1997), as cartas de Murilo Miranda possuem grande relevância no panorama da correspondência marioandradina: “Editor da *Revista Acadêmica*, ligada a intelectuais de esquerda, ele tomava Mário de Andrade como um guru, segundo a professora Telê Ancona Lopez, escrevendo quase que diariamente ao autor”. Aquele que seria dos mais assíduos correspondentes de Mário cursava o segundo ano do curso de Direito na Faculdade do Rio de Janeiro, quando fundou o periódico que, de 1933 a 1948, teve uma função artística e cultural, de maneira independente e responsável, ao mesmo tempo cheio de ideias e reflexão contra o provincianismo conservador e a crença favorável às ideologias defendidas pelos adeptos dos regimes de força.

No entanto, o consenso moderador não foi a regra que predominou na história dessa extraordinária quantidade de cartas³, pois esse legado mostra traços excepcionais de contestação e divergência marcados pelo rigor mais suscetível. Mário sentia-se no dever de protestar contra um pedido que julgava inoportuno: “Você na sua última carta insiste em me pedir umas palavras sobre Romain Rolland.

3 Em levantamento realizado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), há o registro de 334 documentos referentes à correspondência entre Mário de Andrade e Murilo Miranda.

Ora decididamente não escreverei nada. [...] Não praticarei uma hipocrisia que não tenho” (ANDRADE, 1981, p. 35). Na carta de 11 de novembro de 1936, o remetente recusava o convite do editor da revista exatamente “naquilo que eles queriam falar, no Romain Rolland comunista” (ANDRADE, 1981, p. 35).

Para o *Correio da Manhã*, de 24 de abril de 1944, Mário já havia escrito sobre “Romain Rolland, músico”, mas no epíteto privado da carta achava-se em condições de revelar que não julgava satisfatório redigir um documento publicitário que enaltecesse o intelectual favorável à imagem de “nova sociedade”, preconizada pela União Soviética. Lendo a nota de Raúl Antelo (ANDRADE, 1981, p. 35, nota 19), sabe-se que Romain Rolland foi saudado no número de setembro de 1946 de *Acadêmica* com artigos amistosos, redigidos e assinados por Aníbal Mendonça, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Máximo Gorki, Stefan Zweig, entre outros. Semelhante boa vontade, tiveram Ugo Adami e Cândido Portinari, que aceitaram pintar retratos do pensador francês para a revista.

Em princípio, a duração de uma correspondência não ocorre sem a anuência cortês entre emissor e destinatário, mas muito se pode dizer que a crítica sincera, a vivacidade espiritual de Mário e, sobretudo, os autocomentários, confissões e elogios dirigidos ao interlocutor eram gestos de quem buscava com a sutilíssima precaução de homem “muito precavido, de-certo questão de idade” (ANDRADE, 1981, p. 11), uma filiação intelectual e afetiva, um sucessor póstumo capaz de compreender as razões que levaram o escritor independente a assumir a chefia no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e depois, quando Mário, sentindo-se derrotado, perdeu o cargo e veio para o Rio de Janeiro, passando a conviver, quase que diariamente, com o amigo mais jovem.

No Brasil, as décadas de 1930 e 1940 são marcadas por radicalizações ideológicas e revoltas políticas num cenário de grande efervescência cultural, e essa conjuntura reúne alguns dos componentes explosivos que alimentam, estimulam e agridem tanto o modernista no exercício de funcionário público, quanto o jovem amigo, estudante de Direito e partidário de ideias revolucionárias.

Partindo dessas constatações acerca da importância das cartas de Mário de Andrade e Murilo Miranda, propomos apresentar a análise parcial dessa troca epistolar dividindo este artigo em mais duas partes. Assim, sabendo que “as cartas são textos híbridos e rebeldes a quaisquer identificações genéricas” (DIAZ, 2016, p. 11), na seção “O que buscamos nas cartas de escritores?”, a preocupação é abordar o texto epistolar na sua ambivalência, amarrado simultaneamente à efervescência da vida cotidiana e à história de um tempo histórico social e político. Na seção “O amigo com quem envelheço”, sobressai a voz de Mário de Andrade no diálogo com Murilo Miranda, manifestando aqui e ali alguma parcimoniosa desaprovação, porém sempre disposto a compartilhar suas angústias e seus questionamentos acerca da condição do artista no contexto ditatorial e bélico do estado getulista. Por fim, tendo por base de pesquisa as cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda, tecem-se algumas considerações sobre a trajetória cheia de embaraços e conflitos de um intelectual dionísio que, mesmo não sabendo conciliar atividade político-partidária e ideal artístico, volta-se para o seu destinatário e convida com sedutora provocação: “Venha ver companheiro, venha principalmente saber, que é já uma história de vários volumes” (ANDRADE, 1981, p. 40).

Ideal e simbolicamente, Murilo Miranda era promovido a leitor e coparticipante de uma história de vida por vir...

O que buscamos nas cartas de escritores?

[...] é justamente na distância entre sonho e realidade, entre projeto de vida e verdade de existência, que buscaremos nossa matéria de reflexão. (TODOROV, 2014, p. 34).

Desde meados da década de 1990, é possível acompanhar um crescente interesse pela carta, seja através da quantidade expressiva de estudos sobre o gênero epistolar, seja por meio da publicação do acervo particular de vários missivistas. A importância que o gênero passa a adquirir, do ponto de vista tanto acadêmico, quanto editorial, correlaciona-se, diretamente, ao avanço tecnológico que promoveu uma nova etapa para a correspondência: o *eletronic mail*. “De repente, não mais que de repente”, essa espécie de substituto virtual se propaga e revoluciona a troca epistolar, instaurando novas formas de sociabilidade e de comunicação escrita.

Embora haja divergências no campo crítico se, de fato, o e-mail é o sucedâneo digital da carta ou se desapareceram a forma e a função da missiva, existe um consenso no sentido de que o advento do correio eletrônico gerou, em estudiosos e leitores em geral, sentimentos de perda e de urgência (GALVÃO, 2008, p. 15). O que se conquistou em imediatismo e praticidade para o envio da mensagem escrita acarretou, em contrapartida, a perda da “aura” de objeto particular, exclusivo e artesanal que constitui a missiva.

À aparente extinção desse mundo milenar⁴ contrapõe-se o movimento de resgate e valorização da carta, sublinhando, assim, num primeiro instante, a sua materialidade. Corpo textual que traz consigo as marcas do corpo físico em que “Visão, tato, olfato contribuem para substituir a presença do remetente” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 61), não há paralelo, nas mensagens virtuais, intangíveis corpos escritos, dessa espécie de partilha física do eu, indo desde a escolha do papel, o preenchimento da página, os traços peculiares de cada caligrafia, até o envio de lembranças materiais e corporais do missivista: a carta é um “objeto investido de forte valor afetivo” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 64), chegando a surgir uma semiografia para descrever as relações de sentido entre carta e imagem (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 62) como “Objetos únicos” (GALVÃO, 2008, p. 17). Quando resguardados dos reveses e das intempéries vividas por seus correspondentes, as cartas perduram e parecem ganhar da volatilidade da mensagem eletrônica, que, uma vez lida, estaria fadada a se desmanchar/liquefazer no ciberespaço.

Contraditoriamente frágil e duradoura, a permanência do objeto carta e os atos de enviar, conservar, destruir – incluindo pedidos para rasgar e queimar as mais

4 A origem da mensagem epistolar é limítrofe com a própria criação da escrita, situada por volta de 3.000 anos a.C, com seus primeiros registros nas civilizações da Mesopotâmia (cf. BOUVET, 2006, p. 31-40).

comprometedoras –, seguidos de recuperações miraculosas, ganham contornos romanescos, nos quais o acaso colabora para a propagação da mensagem para além do destinatário previsto. Assim, “*Toda carta es un albur*”⁵ (BOUVET, 2007, p. 71), e a sobrevivência do objeto incita a um novo pacto de leitura, agora, com um leitor alheio à relação epistolar inicial.

Também a distância temporal da produção/envio pelo correio transforma, aos olhos da posteridade, o que havia de circunstancial e transitório no texto, dando novos contornos aos acontecimentos particulares de uma existência. Remetente e destinatário são inscritos na mensagem, premidos entre a convenção e a invenção das tópicas epistolares, reunindo, portanto, as dimensões íntimas e coletivas no texto. No meio acadêmico, é consenso pensar que a correspondência de um autor recebe o *status* de documento e realiza o registro cotidiano de hábitos culturais e de formas de pensamento, incorporando, na sua textualidade, os modos de viver e as modas retóricas/estilísticas da época vivida por ele.

No caso de missivistas célebres, a correspondência subsidiará, junto com outros escritos íntimos, as biografias dessas personalidades. Por outro lado, quando se trata das cartas de artistas, os textos são laboratórios onde se acompanham os projetos, a gênese e a discussão das obras. Assim, na condição de *work in progress*, as cartas erguem-se, como um paratexto, um espaço de criação, conforme nos recorda Marcos Antonio de Moraes (2008, p. 8): “A correspondência de artistas e escritores poderá igualmente afirmar-se como um agitado ‘canteiro de obras’”. Intimamente presa a um autor e sua história, a carta torna-se um “reservatório da ficção”, assumindo qualidades de “obra poética” em que “é difícil separar do horizonte afetivo as qualidades do estilo” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 179).

Para outros, uma carta pode ser o espelho de uma alma, um autorretrato que se equilibra na difícil tarefa entre a “subordinação do ego” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 147) e a presença do destinatário. O caráter confessional estimula a encenação de si, que, por vezes, transgride os limites considerados de bom-tom para o desabafo e deixa o interlocutor num segundo plano, levado, de roldão, pelas paixões egotistas do remetente.

Nesse caso, a carta “é uma cena” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 137) e apresenta aspectos dramáticos, não apenas na emulação da oralidade e do diálogo, mas também na ilusão representativa que envolve tanto o remetente, quanto o destinatário. Não sendo possível conhecer as intenções subjetivas, ou mesmo mensurar o grau de verdade e mentira dos sentimentos expostos, reconhece-se, entretanto, que a armadilha da sinceridade e simplicidade do gênero não oculta, por completo, um poderoso arsenal retórico. As táticas de convencimento e persuasão convertem, por vezes, o gesto epistolar em uma “atividade sacrificial” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 108), até mesmo aumentando a dor e o sofrimento dos interlocutores, ao reafirmar a ausência, a perda e a impossibilidade de comunicação.

O admirável mundo novo das representações de si, propagando perfis heteronímicos e virtuais, talvez seja uma nova etapa da *mise-en-scène* do espaço epistolar, em que o remetente se mira no destinatário, forjando, mimeticamente, o

5 Toda carta é um acaso (tradução nossa).

estilo, os assuntos e expressão de sentimentos. Por fim, na condição de testemunho de extremos, é o “último recurso [...] companheira inseparável do encarceramento e da dissidência” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 214).

Nostálgicos da materialidade perdida, mas também admiradores da “eficácia afetiva” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 213) incomparável e insubstituível da carta, depreende-se, nos múltiplos conceitos e descrições do gênero, as qualidades que alimentaram a urgência para seu resgate e conservação, bem como o sucesso editorial dos epistolários de artistas e escritores em geral. Contudo, para além das características intrínsecas e inigualáveis da carta, o que moveria o leitor, que está fora do pacto epistolar, para esses textos lacunares e evasivos? Refletindo sobre a correspondência de escritores, que contém as cartas de maior sucesso de público, o que o leitor busca para além dos fatos biográficos e do registro genético das obras de arte?

Se a figura do autor torna-se, aparentemente, mais acessível através dos veículos midiáticos e das interações nas redes sociais, segue a curiosidade do público e, por que não admitir, do crítico, em conhecer aspectos confidenciais, cuidadosamente, guardados e dirigidos à confiança do destinatário. Assim, a carta possui a atração de um baú de histórias, pronto a ser revirado na tentativa de conhecer aspectos inusitados da vida e da obra do artista, conforme observa Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 20): “Noto uma mentalidade de *voyeur* no leitor de cartas, tanto quanto no estudioso de literatura, no crítico literário. A gente quer o segredinho, o diário íntimo, a carta, o trecho cortado, a gente quer o rascunho das obras, a gente quer tudo...”.

Conforme demonstra Haroche-Bouzinac (2016, p. 14-16), dentre as três leituras possíveis para a carta, dizem respeito ao leitor póstero as que se dão no espaço exterior da dupla epistolar e a de natureza meditativa. Deambular pelas zonas de sombra de uma expressão pessoal, de uma mensagem marcada pela opacidade e pela obliquidade, cuja motivação inicial já se perdeu no “enxurro da vida”, seria uma das leituras possíveis ao leitor do gênero. O olhar de quem percorre uma correspondência se torna fundamental na atribuição de sentido para a mensagem e, à moda de um romance, decifram-se os rastros dessas vidas, transformando remetente e destinatário em personagens, e “o desejo de viver outras vidas por procuração pode estar na origem da descoberta, da esperança de encontrar receitas de vida” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 16).

Para além do prazer do texto, que compartilha, como vimos, qualidades estéticas, dramáticas e poéticas que o aproximam da literatura, esse desejo último não é de somenos importância e, arriscamos afirmar, impulsiona, extraordinariamente, a motivação de leitura. Advertindo sobre o risco dum novo “equivoco” para os incautos que buscam “extrair desses testemunhos um saber antropológico sobre os comportamentos humanos, modelizando atitudes de vida” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 16), a crítica francesa considera até mesmo ingênuo um dos principais argumentos usados na apresentação editorial desses textos para os leitores. Relativiza-se, desse modo, o mito da transparência, que tornaria “a carta depositária da verdade do indivíduo” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 16).

Avisos à parte, mesmo com a ressalva da presciência dum leitor póstero ou da carga dramática e retórica do gênero, a correspondência de escritores segue exercendo fascínio, adquire importante relevância e “tanto pode ser ‘material

auxiliar', ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escrita que valoriza a função estética/poética" (MORAES, 2008, p. 9). Por seu caráter fronteiro, proteiforme e dinâmico, a carta se movimenta em zonas difusas em que biografia, história e ficção se entremeiam, conforme nos recorda Todorov (2014, p. 20):

A carta se situa a meio caminho entre o puramente íntimo e o público, dirigindo-se então a outra pessoa para quem aquele que escreve se caracteriza e analisa, mas esse outrem é um indivíduo conhecido, não uma massa impessoal. As cartas sempre manifestam uma faceta do autor – sem ser, por isso mesmo, uma janela transparente que se abre sobre sua identidade.

Em seu estudo sobre Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke e Marina Tsvetaeva, Todorov elege, dentre os escritos íntimos, a carta como principal gênero, possibilitando vislumbrar o ideal de arte vivido, às vezes, de forma funesta por esses poetas. Nesses textos, o jogo das dimensões íntimas e coletivas alcança uma complexidade peculiar e, tal uma fita de Möbius, não se consegue separar vida e arte. As cartas de escritores tornam-se, portanto, a realização mais plena do “viver-escrever” ou “escrever – é viver” (TODOROV, 2014, p. 248). Nem puramente biográfica, nem totalmente literária, a carta está na encruzilhada desses caminhos paralelos e de difícil escolha para os missivistas.

Todorov, igualmente, passa pelo questionamento do propósito de leitura das cartas de escritores e destaca o demasiado humano expresso nas/pelas linhas epistolares. Retomando a tópica clássica em que a narração das situações individuais subsidia reflexões sobre a vida em geral, o crítico destaca o caráter exemplar dessas trajetórias existenciais e, em movimento reverso, persegue a estreita relação com os ideais estéticos e filosóficos em que estavam imersos. A carta, assim como a literatura, permite que seus correspondentes ultrapassem as contingências humanas: “o poeta não conhece a morte. Ou ainda: a morte não o impede de continuar a doar, simplesmente ele não pode mais receber” (TODOROV, 2014, p. 248). Nesse sentido, a carta é uma lição a ser transmitida: “Mas essas vidas, com seus projetos, voos e reveses, se tornaram elas mesmas partes do mundo carregadas de sentido. Nós, cujas existências não são ainda terminadas nem, portanto, determinadas, temos algo a aprender com essas vidas” (TODOROV, 2014, p. 252).

Expressão da “descontinuidade própria à espécie humana” (TODOROV, 2014, p. 255), a busca pela plenitude entre vida e arte encontra na carta um *locus* privilegiado. Dentro da chave de leitura proposta por Todorov sobre uma tradição dualista que opõe “uma existência finita e [...] um consciência aberta ao infinito” (TODOROV, 2014, p. 255), faremos a leitura da lição deixada por Mário de Andrade, poeta e notável missivista. Carlos Drummond de Andrade (1988, p. 12) já havia percebido o sentido exemplar e a importância da divulgação e leitura das cartas marioandradinas por sua “poderosa magia verbal, pela espontaneidade, pelo insólito e pela riqueza dos pontos de vista que defendeu, como professor de nova espécie, num permanente ensinar, cortado de dores físicas, de dificuldades financeiras e de muito e desprendido amor”.

Autorretrato de uma personalidade inquieta e criativa, mas também testemunho das mudanças e embates vividos pelos artistas brasileiros no início

do século XX, a correspondência do escritor modernista está num dos principais enclaves da disputa entre as “formas de absoluto”, como identifica Todorov. Entre 1915 e 1945, as radicalizações entre arte e política lançam sociedades inteiras num turbilhão revolucionário:

Após a Primeira Guerra Mundial, as vanguardas artísticas, seja na Rússia, na Alemanha ou na Itália, querem estender o campo de suas ações criadoras até que cubram toda a vida; seus representantes se fazem propagandistas, fabricantes de uma arte do real, arquitetos. Por outro lado, os ditadores que tomam o poder nesses mesmos três países adotam, com menor ou maior consciência, a atitude do artista que modela com toda liberdade um homem novo, uma nova sociedade, um novo povo. Artistas de vanguarda e chefes totalitários compartilham, na maior parte do tempo sem o saber, um mesmo projeto revolucionário. (TODOROV, 2014, p. 309).

Mário de Andrade, como tantos outros vanguardistas das primeiras décadas do século XX, precisou encontrar respostas para os dilemas entre a arte e o engajamento político. A correspondência abrange desde o entusiasmo da década de 1920, quando se faz promotor do Modernismo, arregimentando outros para o projeto para a cura da “moléstia de Nabuco”⁶ e a tentativa de dar “alma” ao Brasil, até a postura artística mais sóbria das décadas de 1930-1940, cujo clima bélico torna obsoleta a blague modernista e arrefece o otimismo em relação ao país.

O relato pungente e vibrante de quem optou “estraçalhar” a própria obra na participação ativa da cena cultural brasileira também nos legou reflexões sobre o indivíduo num cenário de radicais polarizações, especialmente aos jovens que se aventuram nas sendas artísticas e buscam seu lugar no mundo, conforme indica Carlos Drummond de Andrade (1988, p. 10): “encontrarão por certo resposta a umas tantas inquietações comuns a cada geração, como inerentes à mocidade, quaisquer que sejam os problemas e a face do mundo que lhes correspondam”. Buscamos, assim, no intervalo entre “projeto de vida e verdade de existência” (TODOROV, 2014, p. 24), refletir sobre o relato epistolar marioandradino, as lições apreendidas de seu esforço na conciliação entre vida e arte, ou da proposta de uma arte de viver, escolhendo para o diálogo Murilo Miranda, moço de pequena bagagem intelectual que, nos quinze anos de existência da *Revista Acadêmica*, não se limitou ao trabalho de editor e comunicador cultural, ao contrário, foi poeta “em estado de graça”⁷, com presença na *Antologia dos poetas brasileiros bissexto contemporâneos* (1946), organizada por Manuel Bandeira, na qual figura um poema dedicado ao autor da coletânea:

6 A expressão aparece na segunda carta destinada a Carlos Drummond de Andrade, aproximadamente de 1924, em que critica a postura do intelectual brasileiro que suspira pela Europa, discutindo a necessidade de ser nacional para alcançar o universal. Nela faz o convite ao jovem Carlos para participar do “trabalho de abraqueiramento do Brasil” (cf. ANDRADE, 1988, p. 30).

7 Na expressão de Manuel Bandeira, “Bissexto é todo poeta que só entra em estado de graça de raro em raro” (BANDEIRA, 1996, apud MIRANDA, 2020).

Poema para Manuel Bandeira

Tudo quanto existe em ti
De mais propenso ao silêncio,
A solidão insondável,
Chora e ri com o mesmo gozo,
Os mesmos risos e lágrimas.

Na grave voz que soluça,
No desengano de tudo,
Tua ironia é volúpia:
– Uma volúpia esquisita;
Feita de tudo e de nada.
(Murilo Miranda apud MIRANDA, 2020, s.p.).

À revelia de Mário de Andrade, que o aconselhou a não ter ilusões com edições de luxo no Brasil porque ele corria o risco de “esmolar de porta em porta [...], guardar na paciência olhares de desconfiança, engolir recusas, e o diabo [...]” (ANDRADE, 1981, p. 147-148), Murilo resolveu editar o *Mangue*, álbum com 42 dos desenhos feitos por Lasar Segall para a exposição do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1943.

A mostra causou polêmica e gerou discordâncias entre os que eram contrários ao engajamento do artista em questões político-sociais. Indiferente às críticas, Murilo convidou Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima para escreverem o prefácio da obra. Os textos de Bandeira e Lima enaltecem o talento do artista e defendem o valor humanista e poético do trabalho de Segall, ao passo que Mário conjura o seu inconformismo na carta de 16 de abril de 1943, na qual não esconde que está mais interessado na quantia a receber do que na reflexão sobre os desenhos, alegando as circunstâncias pouco edificantes: “A proposta de prefácio crítico para o álbum de desenhos de Segall é quase uma... chantagem. Tudo quanto seja proposta pra ganhar dinheiro, agora é chantagem, aceito” (ANDRADE, 1981, p. 141). Em seguida, se apressa em ilustrar a versatilidade de seu gênio criador: “Posso fazer um prefácio assim meio espiritualmente granfino, ou melhor refinado, um bocado à maneira de Valéry, o quanto o meu temperamento der com isso” (ANDRADE, 1981, p. 141).

Nas palavras de Fábio Magalhães em “Poéticas do Mangue”, Mário não se preocupou com o *Mangue*, limitando-se a desenvolver “uma reflexão sobre o desenho sem se deter, até mesmo, na análise da obra de Segall”.

De qualquer forma, insinuando-se nas cartas de Mário, Murilo dava sinais de resistência, que ataçavam o entusiasmo do epistológrafo a continuar no exercício do pensamento compartilhado, confiando que seu “Irmão Pequeno, pequenino e infantil” (ANDRADE, 1981, p. 140) esforçava-se por pressentir e compreender o amigo extraordinário, que encontrara àquela altura da vida. Sem dúvida, deu-se o mesmo com o intelectual do Rio.

Caminhos que se possam dar?

O que será de mim, ainda não sei bem, sei que a vida mudou. Não faço projetos, deixei os que tinha comigo pra mais tarde (ou quem sabe nunca?...), estou cheio, trabalhando com paixão, com violenta paixão, nesta primeira vida minha em que tomo contacto burocrático com o povo e com a vida. (ANDRADE, 1981, p. 18).

Na convicção de que a carta é um documento assinado e selado diante de testemunhas, Mário de Andrade é um missivista que seleciona seu destinatário e, entre os correspondentes, que participaram de sua inteligência e jogo de espírito, um lugar nada desprezível cabe a Murilo Miranda, advogado e escritor de grande bagagem cultural. De 1934 a 1945, as cartas enviadas para o editor são narrativa densa e enérgica, meio profissional e meio confidencial, nas quais o escritor, aspirando a uma forma prática de ação política, tinha aceitado o cargo de diretor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde estudou e trabalhava como professor. Ao mesmo tempo, profundamente lírico e dramático, inquietava-se e sofria por não ter sequer um momento de tranquila satisfação para prosseguir com seus projetos literários. De 1934 a 1937, foi arrastado pela engrenagem de atividades desgastantes, redigindo documentos e assinando processos, levado pelo ideal de assegurar arte e cultura acessíveis a todos, criando bibliotecas itinerantes, promovendo cursos populares de formação literária, patrocinando espetáculos de música e teatro.

Na vivência das experiências novas, carta e diário integram-se no diálogo com Murilo Miranda para dar conta da realidade de um sujeito que se movia mal entre a abjeção à estatizante burocracia oficial e a dolorosa luta para prosseguir na construção identitária de fazer “arte de ação”. O eu, que dá voz à longa narrativa de 15 de maio de 1935, escreve sobre pressão, está melancólico e excessivamente cansado, como se suas aspirações tivessem sido solapadas por causas reacionárias, que excluíram do seu programa a liberação dos seus sonhos de artista. A linguagem busca aproximação, consolo e solidariedade:

Murilo,

Estou lhe escrevendo no intervalo das horas, não tenho tempo [...]. E não comento nada, estou sem vontade e sem poder. [...] Sinto saudades mesmo, mas sinceramente, uma saudade meio melancólica, de quem carece como que duma espécie de apoio, ou de paciência dos outros. Como é difícil subir na vida pros indivíduos que nem eu, especialistas da paz do seu próprio quarto. Se você quiser me compreender com amizade, posso lhe confessar que... tenho medo. É bem mesmo uma espécie de medo, e não de esperança ou desejo, que me fez ficar assim como estou, estes tempos, completamente ausente de mim. Até breve [...]. (ANDRADE, 1981, p. 14-15).

Para o servidor público, a correspondência tornava-se a alternativa crítica para se colocar em oposição a *esse outro* que precisava extravasar a sua contrariedade contra o ofício que fazia com que “o da literatura” não tivesse o prazer de reviver uma lembrança espontânea e ter alegrias. É essa a disposição

fixada na carta de 2 de agosto de 1935, escrita depois de um dia dedicado ao departamento: “ah que saudades do tempo em que a cada princípio de carta me botava pensando: Mas que dia é mesmo hoje?... Nunca eu sabia a quantas andava da exigência do mundo. Agora?” (ANDRADE, 1981, p. 21). Com ironia e sarcasmo, avisava que era realmente um, “oh oh Diretor do Departamento de Cultura e Recreação da Municipalidade de S. Paulo, vulgo Cidade Anchieta”, com “um milhão” (ANDRADE, 1981, p. 22) de encontros e entrevistas agendadas. Mergulhado na situação, o remetente misturava informações sobre o cotidiano agitado, com desejos e pensamentos: “Vou ver se em junho vou aí, depende da Rádio-Escola, o maior tropeço, a caquira do Departamento, cruz credo!, não há meio de resolver” (ANDRADE, 1981, p. 33).

Todavia, era sob a forma de conversação afetuosa que vinham as confissões que traduziam o quanto Mário se aproveitava da carta para dar notícias e trocar informações, mas sobretudo para revelar o quão importante era, para ele, a presença de Murilo, e que a amizade pura, mesmo à distância, propiciava prazer e bem-estar àquele que naturalmente se entregasse à sua prática:

Há um segredinho no mundo – que se chama querer bem... etc. [...]. A gente vai, começa com literatura, começa falando em revista, e de repente se percebe que está ultrapassado o período literatura o período revista do convívio, e a contiguidade dos seres criou uma coisa mais profunda. Foi o que sucedeu conosco, e talvez nem nós puséssemos reparo nisso, sucedeu. Eu quero bem você, e pronto. (ANDRADE, 1981, p. 21-22).

No entanto, a estreita relação entre o senhor e o moço da revista não evoluiu de forma tão harmoniosa como se poderia esperar de uma correspondência na qual um se expõe abertamente, enquanto o outro, com pouco mais de 20 anos, orbitava ainda às margens do espaço profissional e literário. Junto com Lúcio Rangel, Moacir Werneck de Castro e Carlos Lacerda, amigos da Faculdade de Direito, Murilo compartilhava o gosto pela literatura e era afetado pela belicosidade ideológica de sua geração. Naquele momento, o grupo decidiu fundar a *Acadêmica*, uma revista inspiradora, capaz de oferecer resistência às ideologias conservadoras e avançar além da polarização política e divisões literárias, que imperavam no meio intelectual da época. Tendo Murilo Miranda como interlocutor, as declarações, explicações e debates engendrados por Mário têm como cenário a história desse tempo, o que transforma a carta não só em conversação entre amigos mas também em testemunho e reflexão a partir de um signatário às voltas com um cargo que ambicionava e que aceitou após muitas hesitações.

No artigo “Suas cartas, nossas cartas”, Silviano Santiago (2006, p. 89) acentua que, diferente de Carlos Drummond de Andrade, que, desde a primeira carta em 1924, procurava o reconhecimento do intelectual paulista, “a nova geração exige, cobra, coteja, coloca contra a parede os *velhos*”, e acrescenta com propriedade:

Mário historia – com cuidado pouco comum em intelectuais brasileiros – o percurso da sua vida de artista/servidor público. Em primeiro lugar, define o emprego público como “suicídio” passageiro do artista. (“O Departamento é meu túmulo. Não sei quanto

tempo durará esse túmulo.”). Em seguida, considera que a atividade do artista, na qualidade de servidor público, não deve traduzir ação político-partidária, mas antes deve recobrir-se pelos princípios da “arte de ação pela arte”. (“O Departamento vinha me tirar do impasse asfixiante, ao mesmo tempo em que dava ao escritor suicidado uma continuidade objetiva à sua ‘arte de ação’ pela arte.”)⁸.

O primeiro encontro entre Mário e Murilo aconteceu em São Paulo, quando Lúcio Rangel e ele foram a São Paulo pedir ao escritor um livro para dar início às atividades da *Acadêmica*. Na carta-resposta, antes de enviar o original solicitado, de 28 de novembro de 1934, o signatário adentra no território do pedinte com precaução, alegando “certa questão de idade”. Prevendo a imprevisibilidade financeira da dupla, afirmava sem rodeios: “Uma coisa é querer e outra muito diferente é poder querer [...]. Minhas condições vocês já conhecem e repito, de maneira que esta carta possa servir de garantia pra vocês” (ANDRADE, 1981, p. 11).

Não faltou também a advertência de que a iniciativa dos moços da revista acarretaria despesas extras ao apostarem num produto pouco vendável: “Mas não façam edição muito grande que perderão. [...] No Brasil meus livros se vendem pouco” (ANDRADE, 1981, p. 11-12). Passo a passo, o “mais experiente” se apresentava como um homem maduro, “feito de outros provérbios”, que tinha uma trajetória de vida a preservar. Dessa feita, de acordo com o combinado, o grupo editou dois ensaios enviados pelo autor: “O Aleijadinho e sua posição nacional” e “Amor e medo”, sobre Álvares de Azevedo, que foram publicados de acordo com as exigências do autor.

Na sequência dos assuntos, a partir da segunda carta, de 1º de fevereiro de 1935, já é o Mário no seu lento processo de “suicídio” que se presentifica diante do “irmão mais novo”, deixando transparecer o seu abatimento físico e moral: “são 24 horas e vou lhe escrever estas linhinhas à pressa quase que mais pra me desabater. É que tive hoje uma luta grande dentro de mim entre não-sei-o-quê e a felicidade” (ANDRADE, 1981, p. 13).

O discurso ampliou-se até a concepção de que “o não-sei-o-quê” encontrava sua causa na “violenta paixão” com que se lançou no trabalho. Ele que sempre foi um apaixonado “pela vida mesmo em todas as suas formas de viver”, aceitou a nomeação na crença de que seria a porta aberta para a realização efetiva dos seus projetos sociais de desenvolvimento e expansão da arte e da cultura nacional, porém, por trás da trabalhadeira de funcionário dependente da morosidade estatal, escondia-se a rivalidade dos opositores, a conveniência dos bajuladores, a falta da leitura e da escrita. A linguagem, fortemente adjetivada de 27 de maio de 1935, expressava “o horrível vazio [e] a sofredora hesitação mental” (ANDRADE, 1981, p. 18), que degradava o intelectual forçado à banalidade do cotidiano.

Nesse contexto, a carta age e tem a função de quebrar a monotonia dos dias. Mário não se cansava das cartas, e receber notícia do “irmão mais novo” era o estímulo que o fazia vibrar de entusiasmo: “A terceira carta é a sua, e me apertou uma saudade tão doída de conversar com você, ficar assim a gente ‘em dois’ [...], se contando nada, simplesmente pelo prazerzinho de estar em dois e em amizade” (ANDRADE, 1981, p. 17). No entanto,

8 Os fragmentos citados nos parênteses encontram-se na longa carta de 11 de novembro de 1936 (cf.: ANDRADE, 1981, p. 34-42).

o jeito de ser e de agir de Murilo gerava controvérsias, inversamente proporcionais, ao discurso das gentilezas e troca de amabilidades.

A leitura atenta da carta de 9 de maio de 1936, na qual Mário nega o pedido de emprego feito pelos rapazes do Rio – “São 17 horas e três minutos e respondo imediatamente. E a resposta é *não*” (ANDRADE, 1981, p. 28) –, nasce de uma contrariedade e pode ser analisada como o testemunho ético e consciente de um modo de ser quando se está à frente de órgão público. Rejeitando os floreios literários, Mário inicia a sua preleção contra os pedidos de emprego, afirmando: “não há vergonha nenhuma em lutar por emprego tendo habilitação pra ele”, contudo, os rapazes da *Acadêmica*, Murilo e Lúcio abusaram, foram fúteis e superficiais, eles o “*usaram* apenas, e no mais perfeito, no mais profundo sentido da amizade” (ANDRADE, 1981, p. 28).

Em seguida, entra diretamente no debate ao empreender uma discussão acalorada contra as cooptações, as estratégias dúbias de promoção e os “jeitinhos” que colocavam desonestidade e malandragem em toda parte. Segue nesse tom, lembrando que preferiu padecer a aceitar que o seu grande amigo, Manuel Bandeira, próximo de Gustavo Capanema, o ministro da Educação de Getúlio Vargas, intercedesse pela sua nomeação. Na evolução, incumbe-se de contar o episódio familiar, que ocorreu com o seu pai e que marcou sua experiência a ponto de convertê-lo num homem avesso a qualquer pedido, mesmo que fosse para facilitar o seu acesso a posições de qualquer ordem. Quase todos os dias, à mesa do jantar, seu pai repetia alto para que os filhos ouvissem: “Vocês nunca me peçam nada pra ninguém. Morram mas não me peçam etc.” (ANDRADE, 1981, p. 31). A densidade desse discurso ecoava no seu íntimo e o “marcou com ferro, com um ferimento ardente que jamais conseguiu acabar” (ANDRADE, 1981, p. 31). Por fim, ferido em sua dignidade, fecha a questão sem dar margem à réplica: “Desta vez vocês erraram muito e estragaram com o resto do dia. Não venham pedindo desculpa, é besteira: eu sei compreender” (ANDRADE, 1981, p. 32).

O momento político no Brasil e no exterior também rendeu passagens escriturais dignas de registro, motivadas pela tendência ideológica e literária do grupo. Segundo Moacir Werneck de Castro (1989, p. 72), Murilo Miranda não era um esquerdista radical, “comprava literatura marxista em traduções francesas, mas a consumia com moderação”. Por sua vez, apesar de alardear o seu propalado “antipolitiquismo essencial”, Mário não admitia inteiramente o marxismo, embora Karl Marx, Nikolai Bukharin e Georges Friedmann fizessem parte de suas leituras. Entretanto, quando Murilo o convidou para colaborar no número da revista dedicado ao “comunista” Romain Rolland⁹, prêmio Nobel de Literatura de 1915, ele recusou com a desculpa de que “estava enervado, fatigado de literatices e sociológicas [...], porque queria bestar, ver o Pão de Açúcar sem Romain Rolland, sem *Revista Acadêmica*, sem pintura nem nada” (ANDRADE, 1981, p. 29).

Mesmo filiado ao Partido Democrático, era sabido que Mário repudiava o engajamento partidário por considerá-lo prejudicial ao trabalho do artista, movimentava-se esteticamente em espaço dissidente, procurando escutar a própria voz a obedecer às regras do jogo político. Sob essas condições, em 9 de junho de 1942, Mário

9 No capítulo “Marxismo romântico”, Moacir Werneck de Castro (1989, p. 75-77) chama a atenção do leitor para a atitude ingênua de Mário em relação ao escritor francês, que defendia as grandes causas da paz e da liberdade de ação e pensamento no mundo.

reagiu à cobrança de Murilo, que não queria que ele publicasse o ensaio sobre Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, crítico literário e líder católico com ideias conservadoras. Mais uma vez, Mário discute o seu ponto de vista e fustiga a futilidade e a perversão de uma amizade, que se submete cegamente às vaidades dos elogios com vocábulos grosseiros, mas certos quanto à mensagem:

Si eu sacrificasse um naco daquilo que é a dignidade e o sofrimento do meu espírito só pra agradar esta nossa amizade, vocês seriam os primeiros a me desprezar. Gostavam porque isso ajudava mais o ideal de vocês, mas eu não passaria pra vocês de um papel de servir, um papel higiênico, porra! [...]

Não posso, Murilo, não posso. Esse sacrifício da minha verdade eu não posso fazer. (ANDRADE, 1981, p. 114).

Sem se aprofundar no debate que se instaura nessa carta e no decorrer das seguintes, pode-se recensear que novas dicotomias foram geradas entre o jovem, que fingia ignorar que lidava com um “homem de 48 anos feitos”, que não escondia sua formação e seus princípios (cf. ANDRADE, 1981, p. 116). A relação epistolar entre os dois segue nesse tom, com o missivista impondo a sua gramática e o seu vocabulário singular. No entanto, embora vivesse na clivagem entre o social e o individual, o público e o privado, nota-se que Mário, na relação epistolar com Murilo Miranda, procura refugiar-se das turbulências do mundo conflagrado à sua volta, demarcando a carta como o território protegido do íntimo, lugar de “onde uma palavra verdadeira pode enfim advir” (DIAZ, 2016, p. 36).

Nas páginas endereçadas a Murilo Miranda, o homem “adoentado, fatigado, fatigadíssimo” (ANDRADE, 1981, p. 48) sente-se na sua obsessão de uma subjetividade falante e comunicativa, que se expressa graças ao desvio em direção ao outro, o interlocutor escolhido: “Talvez seja exatamente pela diferença de idade que melhor nós nos podemos replantar um ao outro em nossas ilusões e esperanças dizimadas” (ANDRADE, 1981, p. 52). A rica adjetivação forjada pelo escritor reveste Murilo com a aura dos escolhidos: era o “irmão pequeno”, o “irmãozinho” e, “com todos os seus defeitos, uma das almas mais lindas, mais puras, mais generosas, mais dignas de admiração” (ANDRADE, 1981, p. 52) que encontrou na vida.

Acontece que, nas *Cartas a Murilo Miranda*, Mário de Andrade mistura o olhar sobre si mesmo, sobre o destinatário e a história do seu tempo, ao mesmo tempo que tece uma narrativa fragmentada, densa e humana. Atrás do seu sofrimento, vivia um introspectivo solitário, altruísta o bastante para vencer a inércia e voar titubeante em direção aos outros...

Considerações finais

No artigo “70 anos de morte de Mário de Andrade”, publicado no *Estado de S. Paulo*, em 21 de fevereiro de 2015, Silviano Santiago ponderava sobre a importância da atuação de Mário de Andrade no campo da arte e da cultura brasileiras e afirmava que ele poderia ser considerado o maior intelectual brasileiro do século XX. De fato, de 1922 até a sua morte em 1945, “o homem multiplicado por mil” (TODOROV, 2014, p. 187) foi incansável na realização do projeto de modernização do país e, através de seus

textos, deixou testemunhos eloquentes de sua experiência literária e profissional, indo tão longe quanto possível na defesa intransigente de fazer “arte de ação pela arte”, e jamais arte pura e desinteressada.

Foi assim que se tornou funcionário público e passou a viver “sem felicidade quase nenhuma, um corpão monótono e de enorme malinconia” (ANDRADE, 1981, p. 48), sem tempo para ler nem escrever, hábitos prazerosamente cultivados por quem tinha o poder notável “de gostar mesmo da vida e de tudo o que está dentro dela” (ANDRADE, 1981, p. 67).

Portanto, as cartas para Murilo Miranda engajam aquele que as escreveu não só à literatura, como também à história de um Brasil dividido politicamente sob o regime ditatorial do Estado Novo, sofrendo ainda com as consequências da Segunda Guerra Mundial na Europa. Dessa forma, se a escrita epistolar foi para Mário de Andrade um meio de criação e de subjetivação, com lugar e funções variáveis, essa correspondência transgride os limites convencionais do gênero e, pelo seu valor literário e histórico, anseia por maior aprofundamento, clamando inclusive pela voz do interlocutor a quem se destina...

SOBRE AS AUTORAS

MÔNICA GOMES DA SILVA é professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).
mgs@ufrb.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-9610-3017>

MATILDES DEMÉTRIO DOS SANTOS é professora da Universidade Federal Fluminense (UFF).
mdemetri@terra.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-9607-6549>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Apresentação. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A lição do amigo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 9-12.
- ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Org. Yedda Braga Miranda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOUVET, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. 1. ed. Buenos Aires: Eudeba, 2006. (Enciclopedia Semiológica).
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Trad. Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

- GALVÃO, Walnice Nogueira. À margem da carta. Entrevista realizada por Marcos Antonio de Moraes. *Teresa revista de Literatura Brasileira* [819]; São Paulo: Ed. 34, Universidade de São Paulo, n. 8/9, 2008, p. 14-29.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. Trad. Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.
- MAGALHÃES, Fábio. Poéticas do Mangue. Disponível em: museusegall.org.br/pdfs/texto_Fabio_Magalhaes_PT.pdf. Acesso em: 26 ago. 2021.
- MIRANDA, Antonio. *Murilo Miranda*. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brisirio_de_janeiro/murilo_miranda.html. Acesso em: 26 ago. 2021.
- MORAES, Marco Antônio de. Sobrescrito. *Teresa revista de Literatura Brasileira* [819]; São Paulo: Ed. 34, Universidade de São Paulo, n. 8/9, 2008, p. 8-9.
- MURILO MIRANDA é quem escreveu mais. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 22 de julho de 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq220725.htm>. Acesso em: 12 jun. 2017.
- SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, Silviano. *Ora (dixeis) puxar conversa!*: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 59-96.
- SANTIAGO, Silviano. 70 anos de morte de Mário de Andrade. *O Estado de S. Paulo*, 21 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,nos-70-anos-de-morte-de-mario-de-andrade-ainda-e-tempo-de-estudar-sua-obra,1637275>. Acesso em: 26 ago. 2021.
- SANTOS, Matildes Demetrio dos. Carta aos moços. In: SANTOS, Matildes Demetrio dos. *Ao sol carta é farol*: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. Rio de Janeiro: Annablume, 1998, p. 210-230.
- TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo*: Wilde, Rilke e Tsvetaeva – os aventureiros do absoluto. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2014.

Literatura e filosofia em Raul Pompeia

[*Literature and philosophy in Raul Pompeia*]

Marconi Severo^I

Resumo • Ao empregar as técnicas do *chiaroscuro* e da *circularidade interna*, Raul Pompeia conseguiu, sob o preço da incompreensão crítica, abordar literariamente suas reflexões filosóficas. Estas, por sua vez, são mais reformistas do que revolucionárias; mais detidas no homem em si, apesar de considerá-lo como essencialmente mau, do que em aportes metafísicos. Recorrendo a fontes originais, procuro destacar que a crítica corriqueiramente recaiu em um grande equívoco ao ressaltar um aspecto mais pessimista e sombrio de Raul Pompeia do que a análise de suas obras permite crer. **Palavras-chave** • Canções sem metro; filosofia; literatura; Raul Pompeia.

Abstract • By employing the techniques of *chiaroscuro* and *internal circularity*, Raul Pompeia managed, at the cost of critical incomprehension, to literarily address his philosophical reflections. These, in turn, are more reformist than revolutionary; more detained in man himself, despite considering him as essentially bad, than in metaphysical contributions. Using original sources, I try to point out that the critics routinely made a big mistake when highlighting a more pessimistic and gloomy aspect of Raul Pompeia than the analysis of his works allows us to believe.

Keywords • Canções sem metro; philosophy; literature; Raul Pompeia.

Recebido em 20 de setembro de 2020

Aprovado em 18 de agosto de 2021

SEVERO, Marconi. Literatura e filosofia em Raul Pompeia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 104-127, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p104-127>

^I Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, Santa Maria, RS, Brasil).

Não quero mal às ficções, amo-as, acredito nelas, acho-as preferíveis às realidades; nem por isso deixo de filosofar sobre o destino das coisas tangíveis em comparação com as imaginárias. Grande sabedoria é inventar um pássaro sem asas, descrevê-lo, fazê-lo ver a todos, e acabar acreditando que não há pássaros com asas... (ASSIS, 1894)

Machado de Assis soube precisar perfeitamente bem, com toda a sutileza que lhe é característica, que há, entre a Filosofia e a Literatura, uma relação de complementaridade. A assertiva não deveria causar surpresa, uma vez que ambas “estiveram mais próximas que distantes na longa trajetória intelectual do ocidente”, conforme afirma Magalhães (2009, p. 48). Ocorre que tal proximidade não foi capaz de impedir a persistência, mais entre os críticos literários e os estudiosos da filosofia do que propriamente entre os escritores e os filósofos, de um certo exotismo, visível sobretudo quando se pensa no estudo de suas mútuas relações. Mas como pode uma abordagem que vise estabelecer *nexos*, como dizem os linguistas, entre uma área e outra do conhecimento humano, sendo que ambas fundam-se na “paixão inventiva” que é “tanto do criador literário como do filósofo”, conforme asseverou Higinio (2011, p. 74), despertar certa admiração? Para compreender de onde vem esse pensamento, basta nos remontarmos à gênese do pensamento filosófico: para que fosse possível definir e assegurar suas fronteiras em relação à poética, a Filosofia como que se viu obrigada a estabelecer um *modo próprio* de pensar e se expressar (pensemos, por exemplo, na proximidade entre as obras de Parmênides e Homero, em um primeiro momento, e na posterior diferenciação efetuada por Platão e assegurada por seus sucessores). Essa diferenciação só seria contestada, segundo Nunes (2011), com o advento do romantismo alemão de fins do século XVIII, quando os literatos passaram a incorporar questões filosóficas em suas obras.

Desde então, apesar das diferenciações disciplinares rigidamente asseguradas pelo senso acadêmico, a Literatura e a Filosofia têm assumido uma postura interativa, o que nos permite afirmar que, mesmo como “disciplinas”, ambas possuem em comum o fato de que “vivem do enigma que permanece a respeito das relações entre linguagem e mundo”, conforme alega Gagnebin (2011, p. 14). Por esse ângulo, como não conceber que existe uma inegável proximidade – mesmo na discordância – entre,

por exemplo, Sartre e Camus, ou mesmo entre Dostoiévski e Nietzsche, passando por Hesse e a Filosofia Oriental? Como deixa evidente Machado de Assis, também aqui, no Brasil, alguns nomes consagrados às letras transitaram ou fizeram filosofia. É o caso, dentre outros, de Raul d'Ávila Pompeia. Frequentemente lembrado por ser o autor de *O Ateneu*, e, em menor escala, por sua intensa agitação política nos dois primeiros governos republicanos, Pompeia também deixou registradas inúmeras reflexões filosóficas, sobretudo em *Canções sem metro*, sua obra-prima.²

Todos os estudiosos que se dedicaram com mais afinco ao estudo do seu legado são unânimes ao ressaltar que o escritor acalentou o desenvolvimento de suas canções – publicadas de forma avulsa desde 1883 – ao longo de toda a vida. Rodrigo Octávio, também escritor e amigo de Pompeia, chegou mesmo a afirmar (1896, p. III) que dos “seus trabalhos porém, a obra prima, aquela a que ele dedicou mais cuidadoso desvelo e que por certo mais amava, é o belo livro das *Canções sem metro*”, em “cujo labor o artista trabalhava desde 83”. Embora Octávio se refira a um livro, a primeira compilação seria publicada somente em 1900, portanto postumamente. As canções, diz ele, de início eram “pequenas”, a fim de transmitir “uma impressão apenas, uma simples mancha, como se diz na linguagem dos *ateliers*”, o que explica o porquê de algumas (da primeira parte do livro, intitulada *Vibrações*) serem subordinadas “cada uma ao sentimento que na imaginação popular corresponde a cada cor do espectro: Verde, esperança; amarelo, desespero; azul, ciúme”. Tomando como verdadeira essa premissa, penso que não seria exagero afirmar que dentre o universo de associações entre cores e sentimentos, prevalece ao longo de *Canções sem metro* o tema do “verde, esperança”: é a esperança, e não o pessimismo, o fator mais recorrente na obra de Raul Pompeia.

Mas, se Pompeia era “sobretudo um artista”, conforme se referiu Octávio (1896, p. II2), era-lhe então natural a ideia de ir “além das cores”, do que resultou que “outras canções se foram juntando às primitivas, e quando o poeta as tinha prontas, as fez de novo, e sobre elas levou toda a vida a trabalhar até a última noite” (p. III). Essa informação é particularmente relevante: se por um lado Araújo (2013), Pontes (1934) e Silva (2001, 2003) são unânimes, juntos com Araripe Júnior (1888, 1894) e Domício da Gama (1900), ao apontarem para a dedicação com que Raul Pompeia compôs suas *Canções sem metro*, por outro não deixa de surpreender o fato de que a crítica se atenha predominantemente a *O Ateneu* – o que deve causar ainda mais espanto quando se sabe que poucas horas antes de se suicidar, Pompeia teria entregado à sua mãe uma versão definitiva, há muito prometida, de suas *Canções sem metro*.³ João Andréa, editor da primeira compilação, alegou que a publicação do volume lhe foi confiada, de fato, pela mãe do escritor. Essa é a razão pela qual priorizei, ao longo deste texto, a versão original de 1900, justamente por entender que ela era aquela que o escritor pretendeu ser a definitiva. Isso não quer dizer, contudo, que seja a mais completa edição das canções, pois muitos *poemas em prosa* não foram nela incluídos.

Tal supressão textual, que obrigatoriamente precisava ser corrigida para que fosse

2 A dimensão política da obra de Raul Pompeia constitui uma lacuna que está por ser explorada. Sobre o assunto, vale a pena conferir os trabalhos de César Braga-Pinto (2014a, 2014b) e Ana Silva (2002).

3 Conforme o editorial do Jornal Gazeta da Tarde (26/12/1895).

possível dar sequência à análise hermenêutica aqui proposta, não chegou a constituir um problema, e isso por duas razões: primeiro, porque foi possível contrastá-la com a edição de 2013, que considero como a melhor e mais completa versão atualmente disponível; segundo, porque a pesquisa junto ao acervo digital da Biblioteca Nacional possibilitou o contato com fontes primárias, o que me permitiu ter acesso à leitura na versão original.⁴ Logo, a opção pela edição de 1900 pauta-se, sobretudo, pelo seu valor histórico. Penso que também é válido destacar, em relação a outros escritores, como o próprio Machado de Assis, que o legado literário de Raul Pompeia foi de certa forma minimizado pela crítica. Possivelmente isso tenha a ver com o fato de que uma parte significativa dos estudos sobre Pompeia restringiu-se a elaborar *interpretações sobre outras interpretações*, isto é, a efetuar análises que, apesar do mérito que possuem, dispensam o cuidado metodológico com as fontes primárias.

Marciano Silva, um dos últimos grandes estudiosos de Pompeia, asseverou que o escritor fluminense figura entre os incompreendidos e injustiçados pela crítica (2001, p. 109). Ao que tudo indica, essa incompreensão deve-se a seu vanguardismo literário e à desenvoltura com a qual Pompeia transitou por diversas correntes literárias. Talvez tenham sido esses aspectos de sua personalidade que levaram seu também amigo Arthur Azevedo, sob o pseudônimo de *Eloy, o Herói*, a se referir às *Canções sem metro* como portadoras de uma “carinhosa música”. Contudo, um dos primeiros escritores a notar o *potencial inventivo* de Raul Pompeia foi ninguém menos do que Capistrano de Abreu, que já em crônica de 29 de março de 1882 (Pompeia tinha então 18 anos) afirmava o seguinte: “É um espírito ousado; procura sendas não batidas, e às vezes encontra-as; não tem medo da solidão; vai só e tem certeza de chegar”.

Para dar uma prova do aspecto filosófico da obra de Raul Pompeia, e isso ainda sem adentrar em suas *canções*, basta analisarmos rapidamente sua crônica intitulada, sugestivamente, de *Cartas ao futuro*, publicada postumamente em 27 de dezembro de 1897: “descobrir não é criar; inventar é simplesmente harmonizar os elementos e aplicar; o elemento não se inventa; existe”, do que decorre que “indagar o modo de ser é indagar o do arranjo”. Ora, por acaso não é justamente isso que pretendemos fazer com sua obra, ou seja, indagar, perscrutar, analisar o modo de ser e o arranjo contido em suas *Canções sem metro*? Penso que há nessa mesma crônica uma frase que resume muito do que foi o seu *projeto* constitutivo das *Canções*, qual seja: “O gênio penetra a cavalo nos recônditos dos santuários e estilhaça as lájeas da nave e despedaça os deuses a golpes de análise”, embora “ao fim da profanação, ferido e exangue, pela resistência dos guardas invisíveis dos santuários do nada o gênio sucumbe, reconhecendo como D. Quixote que fez a guerra a fantasmas, combatendo visões e sombras”. É justamente o que Pompeia fez, pois analisou a fundo, sob o risco da incompreensão, os recônditos da natureza humana; mas ao fazer isso, sai com sua própria alma ferida e, embora nem o gênio escape ao fim do ciclo vital (a morte), sua obra, entretanto, permanece inabalável. Pompeia era o que se pode chamar de visionário. “O gênio”, diz ele, “vê melhor o charco, ouve melhor o coaxar das rãs, sente melhor a atmosfera do miasma. Por isso o gênio é sombrio”. Constitui uma pena que

4 Agradeço à equipe responsável pela disponibilização do acervo digital da Biblioteca Nacional, cujo material pesquisado foi indispensável para a elaboração do presente texto.

a crítica, não satisfeita com este *sombrio* enquanto sinônimo de seriedade, tenha a ele acrescentado um corolário de adjetivos que, para serem aplicados, necessitam deturpar ao absurdo o seu destinatário, do que resulta um uso extremamente duvidoso, embora mais para o adjetivador do que para o adjetivado.⁵

Ao longo deste artigo, portanto, procuro contemplar os seguintes temas: defendo que há na obra de Raul Pompeia antes um apelo à esperança (fator positivo) do que um pessimismo sombrio (fator negativo); argumento também que o que torna *Canções sem metro* ímpar em meio à sua produção literária é sua concepção filosófica tácita e o seu vanguardismo literário. Não me ateno aqui unicamente ao vanguardismo no gênero do poema em prosa – ou *prosa poética*, segundo Braga-Pinto (2014b) –, mas também às suas técnicas composicionais, que são basicamente duas: a *circularidade interna* e o *chiaroscuro*. São elas que possibilitam a riqueza filosófica da obra, o “benefício moral da leitura”, como disse certa vez Pompeia. É assim que a filosofia tácita se faz presente, ou seja, por meio das mensagens implícitas, das figuras de linguagem e de estilo, cuidadosamente arregimentadas de forma a compor o que o escritor chamou de *ritmo*, isto é, a marca do seu próprio *estilo* literário.⁶

A fim de abordar o que foi exposto, estruturei o texto em duas grandes partes. Na primeira são analisados, sempre que possível em fontes primárias, os universos teórico e crítico onde se situam as *Canções*. Em seguida, e precedendo algumas considerações finais, é analisada a segunda parte do livro, intitulada *Amar*. Nesse segundo momento, o intuito é compreender tanto a técnica da *circularidade interna* quanto a sua finalidade em transmitir uma mensagem essencialmente filosófica (caracterizada pela alusão, a ironia, a sátira e a alegoria). Devo ressaltar, por fim, que este texto não tem por finalidade (e nem teria como) tornar Raul Pompeia um filósofo, no sentido usual do termo, mas tão somente apreender a *sua filosofia literária*. Trata-se, portanto, de um estudo que visa colocar em prática os pressupostos teóricos acerca da relação entre Literatura e Filosofia tomando como base o caso de Raul Pompeia.

5 É o que atesta a análise da crítica. Para citar apenas um exemplo, mesmo o recente trabalho de Silva (2020), que possui o mérito de efetuar uma análise da edição original das *Canções*, também concluiu pelo pessimismo de Pompeia: “As *Canções* são marcadas por um malogrado esforço do autor em decodificar o segredo do universo, origem de seu pessimismo e escárnio à pequenez e impotência próprias da condição humana.” (2020, p. 28). Como pretendo demonstrar ao longo do texto, Pompeia empreendeu sua desmistificação dos mistérios da Natureza de forma consciente, sabendo que tal tarefa dificilmente será levada a termo pelo gênio humano. Acredito também que Pompeia não nutria um *escárnio*, sentimento no mínimo pungente. É verdade que tinha uma visão negativa da natureza humana, mas se tivesse escárnio não faria sentido defender como defendeu o ideal da Arte, aqui entendido como uma possibilidade de redenção da Humanidade.

6 Assim como a dimensão sociológica das *Canções sem metro*, o estilo sutil, fundamentado no ideal de *ritmo eloquente*, constitui uma outra faceta da obra de Pompeia.

Onde situar as *Canções sem metro*?

Raul Pompeia foi um escritor vanguardista. Ao transitar por correntes literárias distintas (realismo, simbolismo, romantismo, impressionismo etc.) a fim de produzir suas obras sem ter com elas nenhuma dívida de composição, Pompeia foi o primeiro a introduzir na literatura brasileira o *poema em prosa*, do qual suas *Canções sem metro* são o melhor exemplo.⁷ Mas mais do que isso, é possível dizer que Pompeia deu a esse gênero o que se poderia chamar de “um toque pessoal”: acrescentou as técnicas do *chiaroscuro* e da *circularidade interna* em sua composição.

Por ora, basta que tenhamos em mente o que se entende por esse último conceito, a fim de que o exemplo dado oportunamente sobre o *chiaroscuro* possa se fazer compreendido e complementar. Se a referida técnica não lhe é exclusiva, não se pode dizer o mesmo da forma como Pompeia a empregou, o que lhe possibilitou elaborar uma *escrita literária* passível de *uma leitura filosófica*. A técnica consiste em uma tríade circular que se faz presente primeiro em cada canção (apresentação do tema, desenvolvimento e conclusão); depois, pela temática circular que as interliga, como é o caso das estações do ano, o que justifica, como prova de sua circularidade, o título da seção analisada na segunda parte do artigo (*Amar*); por fim, o conjunto formado por todas as seções compõe a circularidade geral da obra, permitindo assim uma leitura holística de fundo filosófico-moral. Pompeia visava, com isso, transmitir implicitamente uma mensagem filosófica, mas também política, social e cultural de forma concisa, sem que fosse preciso abrir mão da sutileza que o caracterizava.

Eloy Pontes (1934, p. 190) disse, embora com relação a *O Ateneu*, que a “delicadeza de sons é o segredo desse estilo” que o escritor soube imprimir às suas obras. Não por acaso, logo na primeira canção do livro, intitulada *Vibrações*, podemos encontrar a prova real dessa “delicadeza de sons”: segundo Pompeia, é necessário “vibrar, viver”, do que decorre a “sonoridade, colorido: eis o sentimento. Daí o simbolismo popular das cores” (1900, p. 9). Um dos primeiros críticos a ressaltar o vanguardismo de Raul Pompeia em suas *Canções sem metro* foi Araripe Júnior, seu coetâneo e amigo. Segundo ele, em crônica do dia 21 de abril de 1894, o “brasileiro, na exuberância incoercível de sua natureza tropical, pode protestar contra o lirismo perdulário, e meter-se no jugo do ritmo e da correção helênica”, ou seja, a própria definição do parnasianismo, mas, embora a possibilidade exista, “não tardará a insurgir-se contra a disciplina e despedaçar os moldes que tiver adotado” (1894, p. 298). E foi justamente o que fez Pompeia. Dado que Araripe Júnior teceu suas reflexões pautando-se no “Retrospectivo literário do ano de 1893” (título de suas crônicas), ele pôde comparar as canções de Raul Pompeia com o *Missal*, de Cruz e Souza (1861-1898). Porém, cabe salientar que, por essa época, embora os jornais frequentemente anunciassem que

7 Para maiores informações sobre o poema em prosa, ver Kempinska (2019) e Paixão (2012), além do já citado Silva (2020). Vale destacar que os dois primeiros autores não fazem qualquer menção à contribuição dada por Paul Pierson (cuja obra *Métrica natural da linguagem* serviu de prefácio para a primeira edição das *Canções*), assim como não mencionam nada, apesar da profundidade de suas considerações, sobre os papéis desempenhados por Pompeia e Cruz e Souza na introdução desse gênero no Brasil.

em breve seria publicada uma compilação de *Canções sem metro*, ainda não existia tal compilação, ao passo que *Missal* foi publicado em volume único já em 1893.

Ainda de acordo com Araripe Júnior, em crônica de 26 de maio de 1894, havia uma “grande diferença” entre a obra de Raul Pompeia e a de Cruz e Souza, que era “determinada desde logo pela raça e pelo temperamento de cada um” (1894, p. 338). A causa dessa diferença era basicamente o fato de que “Raul Pompeia possui a acuidade dos psicólogos da nova geração e um espírito profundamente inclinado à filosofia sugestiva”, que deve muito aos ensinamentos de Proudhon e às “tendências tolstoínas para a organização do serviço de salvação da ideia”. Cruz e Souza, contudo, “anda em esfera muito diferente”. “De origem africana, como já disse, sem mescla de sangue branco, ou indígena, todas as qualidades de sua raça surgem no poeta em interessante luta com o meio civilizado que é o produto da atividade cerebral de outras raças.” Disso resulta que a “primeira sensação desse encontro é a sensação de ‘maravilha’. Cruz e Souza é um maravilhado”. É claro que uma conclusão como essa está umbilicalmente situada na conjuntura racial do século XIX. Para o que nos interessa aqui, mais importante do que mapear as causas que justificariam o julgamento de Araripe Júnior é termos em mente que, mesmo naquele contexto, os críticos souberam distinguir o vanguardismo desse empreendimento literário conhecido como poema em prosa, assim como souberam distinguir as diferenças entre um escritor e outro.

Outro crítico e coetâneo de Raul Pompeia que comungou da opinião de Araripe Júnior foi Pedreira Franco. Para ele, em crônica de 13 de novembro de 1888, Raul Pompeia, enquanto “poeta e artista”, “compreende as necessidades da época e, conclui, que a poesia pode existir independente da versificação” (1888, p. 22). Ao ressaltar o empreendimento inovador que resultou na concepção de *O Ateneu* – um “livro de combate e livro de reforma” –, Franco chama a atenção para o seu aspecto vanguardista, dado que esse romance estaria “cheio de inovações ousadas e justas”. Ainda nessa mesma página, conclui que Raul Pompeia tem uma “individualidade” que “não se parece com a de escritor algum”, isso porque “o estilo pertence-lhe, é seu, e, em relação à língua, deu-lhe o máximo desenvolvimento que a evolução permite. De Raul Pompeia posso dizer: escreveu poesia em prosa, da mesma sorte que Olavo Bilac escreveu-a em versos.” O estilo, como se sabe, é marca do autor de *Canções sem metro*: “o estilo”, diria Raul Pompeia em crônica de 21 de julho de 1888, “é a justa proporção do sentimento com a prosódia da frase. Para viver realmente, o estilo depende da leitura idônea, como a composição musical depende da excelência do executante”. Embora se trate aqui de estilo literário, não devemos esquecer que são os estilos que permitem aos escritores compor suas obras; daí que a literatura seja sempre, conforme asseverou Higino (2011, p. 73), uma “invenção”, algo que é “produzido, fabricado, por um determinado escritor, dentro duma determinada cultura, num determinado momento histórico”, tal como também o é para o filósofo, uma vez que essas “invenções não são mais do que um ‘dar-se conta’ de potencialidades que estão aí no já dado pela natureza”.

A compreensão de Pedreira Franco está em plena sintonia com a noção que o próprio Raul Pompeia expressou, logo nas primeiras canções (*Vibrações*). Basta observar o que afirma o crítico: “de todas as modalidades da Arte, a poesia é a mais

ampla; invade os domínios da música, da pintura e da plástica”, razão pela qual “as vibrações sonoras, subordinadas ao ritmo, à versificação e ao acento, falam ao ouvido por combinações musicais”, assim como as “descrições e as pinturas reproduzindo, por sua vez, também, as vibrações luminosas, afetam a retina despertando a sensação das cores e das formas”, de “sorte que o poeta é, ao mesmo tempo, músico, pintor, escultor e arquiteto. Raul Pompeia e Olavo Bilac estão neste caso” (FRANCO, 1888, p. 23). Como podemos perceber, o amálgama formado pela mistura de cores e fonemas, tal como aludido pelo crítico, fato também percebido por Marciano Silva (2002, 2003) e Gustavo Silva (2020), constitui a própria definição de *Canções sem metro*.

Sobre esse aspecto da composição literária de Pompeia, quem nos fornece alguns subsídios importantes para uma melhor compreensão é seu amigo Domício da Gama. Segundo ele, em crônica de 25 de julho de 1900 – trata-se de uma reprodução do discurso que proferiu na Academia Brasileira de Letras –, o “poeta-pensador Raul Pompeia descia sempre ao que julgava ser os fundamentos inabaláveis da ciência”, para só então compor suas obras. “Um dia encontrei-o que estudava a teoria das vibrações. ‘Neste estudo encontro eu toda a estética e a própria vida’, explicava ele, ‘porque a arte reproduz as vibrações, e vibrar é viver’”. Pautado ou não pela ciência, uma coisa é fato: que Raul Pompeia estudava seus temas antes de sobre eles dissertar, suas próprias crônicas o comprovam. Domício da Gama, na crônica publicada no dia seguinte (26/7/1900), menciona ainda: “pelo livro todo das ‘Canções’ as notas dominantes são as graves, de vibração profunda, como assenta à música do pensamento de que a alma humana é o tema”. Essa “vibração profunda” teria sua origem, segundo ele, no fato de que Raul Pompeia “era torturado pela curiosidade ardente de conhecer o outro lado, o interior, a alma das coisas”.

É devido a essa característica que se faz também necessário abordar um tema um tanto polêmico, qual seja: o suposto pessimismo de Raul Pompeia. Embora “sua complicação psicológica” fosse “toda de aparência”, segundo Domício da Gama (25/7/1900), Pompeia “não sentia que a paga do amor é o próprio amor”, e, como um “novo Pigmaleão criador da beleza em sonho”, queria ele “receber da fugitiva bondade, da precária justiça, da incerta humanidade a volta do seu ardente culto, remédio às suas ânsias de paixão”. Disso não poderia resultar senão uma espécie de desilusão, uma vez que o plano ideal, idealizado por Pompeia, não era passível de concretude no contexto social, político e cultural de sua época (só dela?). Seria então essa impossibilidade de viver segundo o seu ideal que imprimira “às suas melhores páginas de contemplação a tinta escura do pessimismo, que era o fundo na sua filosofia. Não do pessimismo que nega o progresso, mas do que se queixa dos sofrimentos da jornada” (*Ibidem*). É fato que o próprio Pompeia escreveu, em sua canção intitulada *A Arte* (1900, p. 49), que a realidade é um “círculo de trevas” e que “esquecê-la é consolar-se”, o que não se trata de uma simples negação, mas sim de uma visão que ressalta a importância de se ter um ideal para melhor se organizar e viver entremeio à realidade cotidiana (nesse caso, o ideal é a *Arte*). A interpretação de Domício da Gama, que ressalta não a esperança, mas antes o pessimismo, estaria fundamentada no fato de que “desde *Frutos verdes* este gemido se exala de não ver cumpridas as promessas da Esperança”.

Quanto à questão da “paga do amor”, podemos dizer que ela constitui o próprio

tema da segunda parte de *Canções sem metro*, cujo sugestivo título é *Amar*. Nela, como veremos a seguir, o amor é descrito de duas formas: explicitamente, como uma relação de exploração e dominação sensual e sexual, e implicitamente, ou melhor, filosoficamente, de acordo com a concepção que tinha Pompeia acerca da natureza humana. A alegoria com as estações do ano, não por acaso, simboliza, em ambos os casos, a inevitabilidade do ciclo vital; é dessa forma que o escritor aponta para a esperança sempre despertada e reforçada a cada novo ciclo (*nascimento* e *primavera* tornam-se então sinônimos). Pompeia, entretanto, propõe essa reflexão não sem antes aludir ao aspecto sombrio da natureza humana (fator ingênito), a fim de, com isso, ressaltar o quanto esse reiniciar de cada ciclo não só comporta como emite e permite a “esperança da corrigenda”, isto é, a possibilidade da constituição de uma sociedade melhor, de uma “existência mais conforme com a relatividade agrídoce, que é a partilha comum do ser”, conforme se expressou em relação a Max Nordau, em crônica de 6 de agosto de 1888. Esse trecho, aliás, *não é uma mera citação*, é uma *filosofia de vida*: como notou Braga-Pinto (2014b), a maior e mais penetrante influência exercida por outro escritor sobre Pompeia deve ser buscada não em escritores como Charles Baudelaire, Émile Zola ou Victor Hugo, dos quais, evidentemente, *não se pode negar* a influência, mas sim em Nordau.⁸ Eis a fonte do pessimismo de “fundo” aludido por Gama.

Embora concorde com ele quando afirma, acertadamente, que Raul Pompeia não era contra o progresso, mas sim que se questionava quanto aos seus rumos, benefícios e malefícios – daí a “queixa dos sofrimentos da jornada” –, discordo de sua opinião em relação aos “gemidos” de promessas não cumpridas, presentes desde a canção *Frutos verdes*. Aliás, a análise dessa canção é *duplamente importante*, já que nos permite apreender, junto com o pensamento de Gama, o suposto pessimismo de Pompeia e, com ele, retomarmos, via exemplo, a técnica do *chiaroscuro*. *Frutos verdes* apresenta a mesma tonalidade de canções como *A bandeira branca*, *Hebe imortal* e *O ramo da esperança*, sem deixar de aludir ao tema desenvolvido em *Vibrações* e *Amar*.⁹ Ainda que predomine um cenário lúgubre e triste – impressão realçada pelo emprego de adjetivos como “velhas”, “amargura”, “sonâmbulas”, “ásperos”, “dolorosa”, “baixo”, “horrível”, “tortura”, “gangrena”, “triste” –, a canção é um convite à esperança, tomada enquanto ideal, por dias melhores (ao contrário da interpretação de “promessas não cumpridas”). Vejamos o seguinte trecho:

Sentiam-se as cidades, ao longe, na penumbra murmurante, ouriçadas de torres e minaretes. E de longe, com a viração, como um eco distante, chegavam destroços de mil rumores humanos – a voz de todos os desgraçados, dos cegos sem sol, dos famintos sem trigo, dos suaves sem carinho, dos humildes sem amparo, dos altivos sem triunfo, dos triunfantes atraídoos, dos traidores em agonia de remorso, todas as escalas do gemido e do desalento. As confissões do coração humano diziam entretanto: – Esperança! (POMPEIA, 1895, p. 19).

8 A influência de Nordau sobre Pompeia foi reconhecida com propriedade, até onde os achados me permitem afirmar, apenas por Braga-Pinto (2014b) e Silva (2003). Mesmo Miskolci e Balieiro (2011) ao estudarem *O Ateneu*, ou Silva (2020) em sua recente análise holística das *Canções*, não fizeram qualquer menção a Nordau.

9 É importante que se diga que nenhuma dessas canções figura na edição de 1900, embora façam parte de edição de 2013.

Após a descrição de um inferno dantesco que em tudo contribuiria para a interpretação de Domício da Gama, desde que, e somente se, a canção terminasse em “escalas do gemido e do desalento”, Pompeia apresenta a solução: Esperança. Essa mesma esperança origina-se não do acaso, mas simbolicamente do próprio “coração humano”, ou seja, do mesmo humano que compõe aquele cenário caótico e destrutivo, demonstrando com isso a possibilidade de sua redenção. Mas, com efeito, a canção não termina dessa forma, e sim da seguinte: “Esperança! esperança! Vésperas verdes primaverais, confiantes do outono certo, eternas vésperas venturosas da ventura! Mas eu não vi na terra um único pássaro, que se nutrisse dos acres frutos verdes... prometedores”. Creio que essas últimas palavras são fundamentais para interpretar o que queria dizer o escritor. Vejamos a alegoria com as estações do ano, tal como em *Amar*: o verde primaveril é a própria expressão simbólica dessa esperança, que é, aliás, tanto um ideal quanto um motivo literário. Com isso, Raul Pompeia visa transmitir não a noção de que se deve perder a esperança – por mais certo que seja o fim do ciclo ou por pior que seja o contexto –, mas antes a de que, embora tal sentimento não erradique os riscos, possibilita, contudo, a confiança e a determinação (eis o significado do jogo de palavras “venturosas da ventura”). É na derradeira frase que o escritor condensa seu ideal: nunca viu nenhum pássaro, diz ele, que se alimentasse de um fruto verde. Ora, e como poderia? Afinal, se ele não se alimenta, *é justamente porque o fruto ainda está verde* (dimensão temporal); eis o porquê do termo “prometedores”: além de ser a própria síntese da primavera, esses frutos, quando maduros (outono), servirão de alimento. É assim que Pompeia retoma o ideal da esperança, já duplamente reforçado: primeiro, pelo próprio ato de alimentar-se do fruto maduro; e, em seguida, porque biologicamente *é a alimentação* que permite a continuidade da vida. *É, portanto, a noção de dimensão temporal* que permite decodificar a mensagem.

De fato, a análise dessa canção é necessária porquanto possibilita contrastar a opinião de Domício da Gama e evidenciar que muitas interpretações, mesmo as dos coetâneos do escritor, contribuíram para a constituição de uma imagem bastante pessimista de Raul Pompeia (particularmente ressaltada nos necrológios). Certamente teve alguma influência a opinião que Domício da Gama expressou em crônica publicada no dia 26 de julho de 1900, em que afirmou que se “em outro poeta se levaria à conta de extrema mocidade este lirismo sombrio e tumultuoso”, em “Raul Pompeia, porém, o estilo é característico e tão bem se poderia dizer que nele havia de durar sempre a mocidade”, caso fosse “própria da mocidade sentir vivamente e exprimir sentimentos com intensidade proporcional à sensação”.¹⁰ Não obstante a opinião de Gama, o próprio Pompeia, novamente contrariando a crítica,

10 É possível que Domício da Gama tenha fundamentado seu juízo em duas reflexões: de um lado, no fato de que Raul Pompeia foi consagrado no campo literário por meio de um romance (*O Ateneu*), rico em comicidade, que discorre sobre a vida escolar de jovens estudantes internos; de outro, na afirmação bastante conhecida de Capistrano de Abreu que, em crônica de 29 de março de 1882, vaticinava o seguinte: “Em minha opinião, Aluísio de Azevedo e Raul Pompeia serão os dois maiores romancistas da nova geração. [...] Mas Pompeia é e ficará sempre um pouco menino. Aluísio foi e será sempre um homem. Portanto, ao passo que este se atirará ao romance social e propagandista, aquele abicará ao romance estético e parnasiano”.

descreveu em tom zombeteiro a melancolia e a tristeza das classes literárias de sua época, especialmente daquelas compostas pelos estratos mais jovens. Segundo ele, em crônica de 28 de abril de 1889, as “classes literárias”, de “pretenciosas ambições”, seriam “expressamente melancólicas”, o que explicaria porque a “mocidade letrada acha gosto em ser triste e passar por triste”, razão pela qual “arranja, logo que pode, uma miopia às pressas, que desculpa os óculos precoces, o grave apêndice de senilidade e aros de tartaruga que lhes garante um bom acolhimento entre os velhos...” “Que querem?”, questiona o escritor, no que ele mesmo responde: “precisam ser sisudos. Amanhã, podem todos vir a ser políticos, mestres e guias da vida social. Precisam ir disciplinando o físico da profissão.”

Justiça lhe seja feita, Domício da Gama percebeu algo que os outros críticos ou não perceberam ou não destacaram, e que de certa forma está em vivo contraste com as suas próprias interpretações: para ele, Pompeia empregou na sua composição literária a técnica do claro-escuro, isto é, do *chiaroscuro*. Retomamos assim a definição mencionada anteriormente. De fato, em meio àquele cenário de escuridão descrito em *Frutos verdes*, o que é que mais se sobressai senão a esperança? Pensemos, com Bachelard (1989), em uma vela acesa em meio a um quarto escuro: o que se sobressai, a luz ou a escuridão? A técnica empregada por Pompeia consiste, como na pintura de Caravaggio, em utilizar a sombra (ou o sombrio) para destacar, pela intensidade do contraste, a luz, também ela um sinônimo para a *esperança*. Não deixa de ser curioso, entretanto, que Gama aponte tal técnica e se esqueça de aplicá-la à sua própria interpretação, conforme atesta a concepção das “promessas não cumpridas” (em consequência do simples esquecimento temporal de que a *esperança* não é sinônimo de *concretude*).

A interpretação que tende a destacar o vanguardismo de Pompeia, seguida de uma menção ao seu suposto pessimismo, não constitui um particularismo de Domício da Gama, pois ela também pode ser encontrada em Araripe Júnior, um dos primeiros críticos de *O Ateneu*. Ao examinar o romance, em crônica de 11 de dezembro de 1888, Araripe concluiu que é possível “classificá-lo como o produto de uma imaginação de artista valente, ávido de originalidade, exaltado pela reflexão, contido pelo escrúpulo e pela consciência de sua arte”, ou seja, como um vanguardista. Com relação aos aspectos pessimistas e sombrios presentes em algumas correntes literárias da época – não aqueles atribuídos a Raul Pompeia, mas sim os que caracterizavam a literatura decadentista e simbolista –, Araripe Júnior lhes direciona cáusticas críticas, acusando tais manifestações de serem frutos do “desequilíbrio entre a aspiração e o poder de execução”, isto é, presunçosas e pernósticas, razão pela qual recairiam em um “fundo comum” de onde tem saído “todas as manifestações de pessimismo até hoje conhecidas”. Para o crítico, ainda nessa mesma crônica, foi “daí que recentemente interrompeu a escola simbolista”, chamada por ele de uma “nova forma do eufemismo, que se traduz agora por um *niilismo literário* inominado”.

É interessante mencionar essas considerações a fim de ressaltar a sua contradição enquanto crítico literário, o que se torna evidente quando Araripe Júnior diz explicitamente que tem “negado mais de uma vez que o pessimismo seja a característica do século XIX”, embora não deixe de demonstrar receio e temor com relação a esse “inominado” que diz *não existir*: “seja como for, esse pessimismo de

conserva e de vitrine, se é que existe” – vide a hesitação ao reconhecer sua existência –, “não passa de um acidente mínimo, no movimento ascendente da humanidade, percebido por muito poucos” e “perdido no meio do entusiasmo do exército que marcha cheio da própria força, mal comparado ao espírito do sistema que reina nas obras clássicas de Schopenhauer, Hartmann e Max Nordau”. Essa última consideração de Araripe Júnior nos possibilita uma melhor compreensão de *Canções sem metro*: ora, como Raul Pompeia foi fortemente influenciado por Nordau, e como este já possuía certa fama, justificada ou não, de ser pessimista, possivelmente decorra daí muito do pessimismo atribuído a Pompeia. É claro que em alguma medida alguns traços de sua personalidade podem ter contribuído para essa interpretação, no entanto, a julgar pelo que escreveu, Pompeia não se via como pessimista. É o que se pode concluir a partir da crônica publicada em 8 de junho de 1889, quando categoricamente afirma que “não molho a pena no canto do olho, para colher uma lágrima de pessimismo; porque, além do risco de furar o olho, garanto-lhes que traria a pena seca.”^{II}

Observe-se a lógica argumentativa de Araripe Júnior: ele tece duras críticas ao pessimismo e às literaturas que o empregam, acusando que sua origem está nas influências exercidas por certos escritores. No entanto, em crônica do dia 12 de dezembro de 1888, Araripe deixa evidente o seu receio de que Raul Pompeia enveredasse pelos caminhos do simbolismo e do decadentismo (chamado por ele de “decadismo”). Em sua concepção, mais especificamente no que se refere às *Canções sem metro* – não esqueçamos que estamos ainda no ano de 1888 –, Raul Pompeia teria tentado “guindar-se a essas inacessíveis regiões da poesia rosiclér”, contudo, “sua índole, porém, não era a de um verdadeiro parnasiano”. O parnasianismo, como se sabe, prima pelo rigor da metrificação, e como Pompeia possuía um “espírito investigador, muito amigo do observar, e muito agudo, era-lhe impossível embotar-se nessa clarividência sempiterna da musa grega, transportada e aquecida ao sol das concepções modernas”.

O receio de Araripe Júnior é compreensível. Em crônica do dia 15 de dezembro do mesmo ano, na qual defende que os simbolistas são “perturbados pelas teorias Helmutz, Meyer e Pierson”, sugere o crítico, como que por extensão, que Pompeia estaria também perturbado por essa “psicologia da voz” e da “métrica da linguagem”, ambas sendo responsáveis por “uma exagerada aplicação à literatura do princípio da contiguidade das sensações obtidas pelos diversos sentidos”, conforme se referiu com relação às influências exercidas pela tríade autoral sobre os simbolistas e os decadentistas. Estamos, portanto, frente a uma contradição. Por um lado, Araripe Júnior elogia Pompeia e tenta não classificá-lo como um decadentista ou simbolista; por outro, tece duras críticas a esses movimentos, citando inclusive escritores e filósofos dos quais sabia que Pompeia era leitor, do que decorre que, pelo menos indiretamente, Araripe Júnior também o julgava como um membro de tais correntes literárias, embora não o criticasse diretamente (talvez movido por sua amizade), daí a sugestiva noção superior de *receio*.

Mas, segue o crítico em crônica de 18 de dezembro de 1888, se o “temperamento de Raul Pompeia achou na teoria da instrumentação literária largo campo para

II O que demonstra que Raul Pompeia conheceu e rechaçou, ainda em vida, a pecha de escritor pessimista.

desenvolver-se”, não teria sido essa mesma “instrumentação” a principal responsável pelo fato de que Pompeia tornara-se o vanguardista do gênero poema em prosa no Brasil? Cômico de que teria de pagar um alto preço pela possibilidade do elogio, Araripe Júnior se contradiz em suas próprias críticas quanto às “influências negativas” exercidas pelos simbolistas sobre Raul Pompeia, o que fica evidente quando afirma, na referida crônica, que o sentimento que “fala a linguagem não se fragmenta por vocábulos, como nos dicionários. É a emissão de um som prolongado, o crepitar de consoantes alteando-se ou baixando, conforme o timbre vocal” (grifos do autor). Tal interpretação é a própria definição de *Canções sem metro*, explicitada, como visto, desde *Vibrações* (“vibrar, viver”). Com isso, o crítico e amigo de Pompeia vê-se obrigado a declarar o vanguardismo desse último: “Raul Pompeia leu a *Métrica natural da linguagem* de Pierson e esse livro abriu-lhe aos olhos regiões inexploradas”. Ora, se o autor de *O Ateneu* enveredou então pelo caminho dos simbolistas – desprezados por Araripe Júnior –, cabia ao crítico efetuar uma ressalva, sem dúvida necessária depois de suas críticas: “Eu acredito que Raul Pompeia seja capaz de perder o bom senso, entrando pelo terreno das abstrações científicas; mas julgo-o impenetrável à fraqueza do misticismo clássico”, o que equivale a dizer algo como “ele é uma boa pessoa, apesar das más influências”.

Ao definir Pompeia como “realista subjetivista”, em crônica de 20 de dezembro de 1888, e alegando que a “música e o colorido são dons naturais” do escritor, podemos perceber como até mesmo Araripe Júnior, crítico do simbolismo e do decadentismo, concebia a composição de *Canções sem metro* como algo original, *quase natural*. É por isso que a mistura de crítica com elogio recai na necessidade da ressalva: se “os decadentes, os místicos, os sonâmbulos literários, associam cores, sons, aspectos vagos, isolando-se completamente do ambiente”, Raul Pompeia, por sua vez, “apenas segrega-se das sensações de conjunto; eis porque ele não é um realista objetivista”. Chegamos aqui a um ponto que nos é particularmente importante, pois remete àquilo que Higino chamou de “paixão inventiva”, e que já foi ressaltado por, pelo menos, dois contemporâneos de Pompeia (Araripe Júnior e Rodrigo Octávio), ou seja, o aspecto simbólico, subjetivo e filosófico de suas obras em geral, e de *Canções sem metro*, em particular – fato que lembra Derrida, para quem a “literatura pressupõe que seja dada licença ao escritor para dizer tudo o que queira ou tudo o que possa”, desde que “protegido de toda censura, seja religiosa ou política” (2014, p. 52).

Se além de artista e escritor, Raul Pompeia foi também filósofo e pensador, conforme disse Araripe Júnior na já citada crônica de 12 de dezembro de 1888, cabe igualmente salientar que, de acordo com o crítico, os seus escritos seriam perpassados por uma filosofia moralista, dado que Pompeia era “obcecado pela moral”, conforme alegou em crônica de 31 de dezembro de 1888. Mantendo-se a complementaridade entre Filosofia e Literatura, podemos citar também Rodrigo Octávio (1896, p. 108), segundo o qual “em Raul Pompeia o filósofo e o escritor se completam e se integram”. Para Octávio, o filósofo veria “as coisas e os homens de um modo original, através de sua tristeza e de sua idiossincrasia”, ao passo que o escritor “vestiria” as “observações do filósofo de uma roupagem surpreendente de brilho e frescura, obtida por um trabalho cuidadoso e consciente, em que punha toda atividade, toda a arte, todo o talento”. Tal assertiva parece definir todo o projeto que resultou nas *Canções sem*

metro. De acordo com Octávio (1896, p. 106), muito da filosofia de Pompeia é devida à sua formação circunspecta e autodidata: “desde muito criança, afeito ao estudo e à meditação, viveu consigo só, graças a uma educação quase monástica, em que a sociedade, a vida ruidosa e fácil dos salões, não entrou”; aliás, decorre desse seu caráter reservado o fato de que “raros penetraram no seu gabinete de trabalho e conheceram os segredos de sua existência de artista”. Embora o autor destaque que Pompeia “era alegre, entusiasta, turbulento mesmo nas expansões de sua alegria e do seu entusiasmo”, não deixa de chamar a atenção para o seu “isolamento”, no qual “trabalhava com um ardor de crente, com uma sinceridade de convertido”. Octávio, ainda na mesma página, atribui justamente a este “esforço contínuo e fatigante” a origem da “exaltação perene em que vivia e que lhe preparava o espírito para ver em todas as coisas, as mais naturais, uma segunda intenção, pérfida, insidiosa, ameaçadora”.¹²

Como podemos perceber, são visões distintas e às vezes conflitantes sobre um mesmo e único objeto que imprimem a Raul Pompeia sua marca distintiva. Por exemplo, na canção *Verão*, como veremos a seguir, a descrição da cena se dá em, no mínimo, três planos, pois contempla concomitantemente (1) a descrição biológica da defloração sexual, (2) o detalhamento poético e irônico desse processo permeado de “perfídia, insidiosidade e ameaça” e, por fim, (3) a mensagem filosófica da vida que, mesmo em meio às adversidades, mantém seu ciclo e possibilita a “esperança da corrigenda”. Podemos retomar aqui os já mencionados receios de Araripe Júnior: apesar de não citar nomes, Rodrigo Octávio (1896, p. 107) diz, com relação a Raul Pompeia, que a “misanthropia instintiva do seu temperamento” foi “formada pela educação e cultivada pelo convívio assíduo dos filósofos e dos poetas doentios que encaram a vida somente pelo prisma da sua inocuidade dolorosa e desconsoladora”, algo, como visto, muito próximo da concepção já notada por Domício Gama quando se refere aos “sofrimentos da jornada”. Embora os críticos coetâneos de Raul Pompeia tendam a destacar o viés pessimista, sombrio e mesmo doentio das influências exercidas e absorvidas por ele, todos são unânimes ao ressaltar, ainda que distintamente (às vezes sem compreendê-lo), o caráter filosófico de suas obras.

12 Quem nos dá uma boa prova de que Raul Pompeia tinha, desde jovem, um caráter sério, grave e circunspecto (o que não quer dizer sombrio e pessimista) é Capistrano de Abreu. Na sua já mencionada crônica de 29 de março de 1882, diz ele que “além de correcionalmente trágico, Pompeia é refratário ao cômico. Já lhe viram alguma página espirituosa? Sabem algum dito engraçado seu? Lembram-se de alguma gargalhada sua, franca e gostosa? Por minha parte, respondo: ‘não’ a todos os quesitos.” Ainda nessa mesma crônica, ao analisar o ensaio literário intitulado *Uma tragédia no Amazonas* (uma das primeiras publicações de Pompeia), diz o cronista que o “talento de Pompeia é ultra-trágico. Não há uma só pessoa que não morra na ‘Tragédia’”. Entretanto, e não sem certa ironia, Capistrano alega também que “agora ele contenta-se em mutilar ou desfigurar os personagens. Já é um progresso.” Tudo leva a crer que essa concepção hiperbólica teve certa influência.

Amar - a alegoria do ciclo vital e a Esperança

Acredito ser pouco provável, com base no que foi exposto até aqui, que alguém não concorde com Domício da Gama quando afirma, em crônica publicada no dia 29 de julho de 1900, que em “tudo o que Pompeia escreveu se encontram análogos, de tonalidade vária e de valor seguro”. A segunda parte de *Canções sem metro* vem ratificar essa afirmativa. Composta por quatro canções, cujos títulos correspondem às estações do ano, e tendo por fim uma quinta canção, intitulada *Ilusão renitente*, nela fica evidente, mais do que em qualquer outra parte do livro, o emprego da técnica que eu chamo de *circularidade interna*. Sugestivamente intitulada *Amar*, essa segunda parte do livro remete à noção de que o amor compreende – e faz-se também necessário, pois representa eufemisticamente a garantia da reprodução sexual – todo o ciclo de uma vida, estando presente desde a juventude primaveril até a decrepitude invernal. Aliás, é com base nesse último tema que o escritor inicia sua primeira canção, intitulada *Inverno* (estação do ano que representa a morte).

Ao começar sua narrativa precisamente pelo fim do ciclo (Inverno), Pompeia quer com isso sugerir que mesmo um cenário como esse não é capaz de impedir a Esperança do florescimento (Primavera) ou, o que vem a dar no mesmo, o florescer da Esperança. Ao inverter o ciclo vital, comprova-se a potencialidade da vida sobre a morte, da Esperança sobre a desesperança (destaque-se que, das quatro estações, três representam a vida – Primavera, Verão e Outono –, e mesmo aquela que representa a morte não é capaz de impedir que um novo ciclo se reinicie, pois ela própria também faz parte de um ciclo natural, logo, irrevogável). Portanto, para melhor explorar essa composição literária e sua filosofia tácita, a análise seguirá o mesmo percurso do original, o que equivale a iniciar pela canção *Inverno* e findar com a canção *Ilusão renitente*.

O contexto artístico e filosófico contido em *Inverno*,¹³ assim como em todas as demais canções, é duplamente interessante, pois pode ser compreendido tanto por seu valor estilístico quanto alegórico. A escolha dos adjetivos utilizados para caracterizar certos substantivos é particularmente elucidativa: “tristes nevoeiros”, “frios negrumes”, “longa treva”, “perpétua solidão inóspita”, além de frases inteiras: “decepções, obscuridade, solidão, desespero e a hora invisível que passa como o vento, tudo isto é o frio inverno da vida”. No primeiro trecho da canção predomina a Natureza no seu aspecto mais pungente – o que faz da vida tanto mais frágil –, mas essa mesma natureza agreste, que forma “no espírito o luto profundo daquele céu de bruma dos lugares onde a natureza dorme por meses”, também permite a esperança, representada pela “espera do sol avaro que não vem”. Quando Pompeia emprega a expressão desoladora de que “nem ao menos a letargia acorda ao clarão de falsas auroras”, deixa evidente a alegoria: mesmo com os avanços alcançados no século XIX (eletricidade, telégrafo, vapor), o ser humano continua incapaz de acordar de sua letargia, isto é, permanece na mesma situação que lhe é inerente (exploração, conflitos, pobreza, privação de liberdade), com a única diferença de assumir uma posição relativamente mais confortável do que outrora, o que lembra Magalhães (2009, p. 48) quando afirma que “o pensar filosófico se dá na literatura e a literatura

13 POMPEIA, Raul, op. cit., Inverno, p. 19-20.

refrata os grandes debates desenvolvidos na filosofia”, assim como na política e na sociedade na época do escritor.

É a “falsa aurora”, sugestivamente empregada como sinônimo de algo *capaz de iludir*, que faz com que procuremos “encontrar fora de nós alguma coisa do que nos falta”, sugerindo com isso a busca por um ideal. Em suas canções, Pompeia cita apenas dois exemplos de ideais: a religião e a Arte, sendo esta “sem máculas”. A importância do ideal na filosofia de Pompeia se deve ao fato de que ele serve como inspiração (Esperança), ou seja, embora a vida seja limitada, o ideal, especialmente o da Arte, seria imortal. Daí que aqueles “pobres olhos cansados” que “não vão além dos cabelos brancos que caem pela frente” representem nada menos que o final de um ciclo pela velhice, mas igual e ambigualmente também que os novos ciclos podem seguir sua jornada com base no legado deixado pelos ciclos anteriores (fator cumulativo). Mesmo o “desengano do inverno” não impede a memória, no seu sentido etimológico de lembrar, recordar e, por consequência, dar vida (Esperança), o que fica visível ao rememorar “a seara loura dos bons dias”, ainda que “por entre as franjas de neve que os tetos babam ao frio”. Embora no Inverno seja “tudo sombrio e triste” (características associadas, por analogia, à morte), bem como é “triste o derradeiro consolo do inverno que embriaga entretanto como o último vinho dos condenados”, há ainda assim a reconfortante “recordação dos dias idos, a acerba saudade da primavera”. A “saudade da primavera” é o ponto culminante, pois reconhece a possibilidade de que ela continue a existir independentemente da morte humana (a Natureza supera o Homem).

Ao contrário da canção anterior, em *Primavera*¹⁴ há uma personagem com nome definido, chamada Hermínia (corruptela feminina do nome Hermes, que, na mitologia, era o mensageiro dos deuses, significando, por alusão, uma mulher forte, ágil, robusta). Ainda que apresente um tema diverso em relação à canção anterior (liberdade/escravidão), percebe-se igualmente a existência de um raciocínio circular – introdução-desenvolvimento-conclusão –, pautado, sobretudo, pela Esperança. Hermínia, que já na primeira frase tem explícito seu sentimento de *remorso*, representa a pura ambiguidade, pois rouba um pássaro de sua senhora (daí o *remorso*) para devolvê-lo à natureza, isto é, à liberdade (segundo a dialética das boas e más ações). Os adjetivos empregados aqui assumem uma outra coloração em vista de seu objetivo final: o contraste.

O canário solto é “absorvido pela vasta alegria bonançosa do azul” de um ambiente em que reinava uma “franca liberdade das brisas”, na qual em “cada flor brincava livremente um perfume” que subia ao céu, onde “no alto, muito em cima, voavam as nuvens dispersas como um bando de águias indomáveis” (águias, voar, alto, indomáveis, tal é o sentimento de liberdade enquanto *ideal*). Essa mesma liberdade, idealmente representada, é transportada para um plano real, alegoricamente terreno (ou seja, algo concreto, possível, plausível): “embaixo, no campo, as próprias árvores, servas da gleba, presas pela contingência da seiva, açoutavam-se mutuamente, arremessavam-se punhados de flores, em doida alegria, no gozo da relativa liberdade”. E não só essas, mas também seres inanimados adjetivados de forma a ressaltar ainda

¹⁴ Pompeia, Raul, op. cit., Primavera, p. 20-21.

mais a possibilidade terrena de liberdade: “as próprias rochas, símbolo da passividade necessária, engastadas no solo, as ativas rochas, realizavam a liberdade onipotente da inércia esmagando Sísifo invisível”. E, como não podia ser diferente, “sobre todo este concerto de liberdade, dominava apenas a festiva soberania da Primavera”, isto é, a supremacia da Natureza, que é, em essência, superior ao domínio e à exploração humana. Note-se que a mesma estação que simboliza **o início do ciclo vital** também simboliza, não por acaso, os ideais de Esperança e Liberdade: acima de qualquer coisa, o que se pretende a partir da atitude de Hermínia *é* demonstrar que as ações predominantemente boas (os pequenos progressos contidos no decorrer histórico) são possíveis, ou seja, “prometedores”.

Será que Hermínia “fizera bem? Fizera mal?” Fizera bem, sem dúvida: “Ah! não era crime, não!”, afinal, seu objetivo foi o de “restituir o canário à natureza que o produzira livre, livre como os perfumes, como as folhas secas e as pétalas soltas, livre como a nuvem, livre para voar, cantar, como são livres as árvores para florescer, as rochas para esmagar!” É assim que Pompeia manifesta seu ideal artístico-filosófico, pois ao proporcionar tal reflexão, subsidia-se também a discussão de um problema político seriamente debatido à época, ou seja, a escravidão: esquecia Hermínia “que também lhe era vedado o gozo das primaveras; havia também um céu que em vão a chamava, havia um mundo de expansões que lhe reclamavam a alma ardente de donzela”, justo ela, que era capaz de dar liberdade ao pássaro, mas era incapaz de usufruir da sua própria liberdade, pois era escrava. Há também uma outra interpretação: a mesma Hermínia, pelo fato de ter vedada sua liberdade, poderia agir de forma indiferente com relação ao pássaro, deixando-o preso; mas não, contrariando a mesma natureza humana que lhe aprisionara, que lhe é opressiva e faz sentir remorso até mesmo pela prática de uma ação caridosa, ela promove, ainda assim, uma boa ação (Esperança).

O receio da personagem parece ser fruto da sua precária condição, dado que entre as “expansões primaverais e o seu espírito” havia o poder e “a vontade dos homens, rude e fria, como uma grade de ferro”, razão pela qual “não lhe pertencia a formosura do corpo nem a vida da alma – pobre escrava!” A eloquência sentimental é também um protesto político. Ora, a mesma Hermínia que “andava, tola! a protestar contra a escravidão dos canários” representa duas condições distintas: uma social e a outra, Humana. Dito de outra forma, ela representa em primeiro lugar aqueles que estavam privados de sua liberdade, e que só viriam a conhecê-la *formalmente* após a abolição da escravatura, em 1888; em segundo lugar, Hermínia representa também os pequenos “desvios de conduta”, nesse caso, positivos, da natureza humana (é a própria Esperança de cada ciclo que se reinicia). Essa canção, mais do que qualquer outra, demonstra o quanto a natureza humana era tida por Raul Pompeia como essencialmente má, fato que o predispunha antes para a crença na possibilidade de um cataclisma do que para a utopia da salvação, embora não o impossibilitasse de

crer na “esperança da corrigenda”, representada aqui pelas pequenas, mas sempre possíveis, *ações desviantes*.¹⁵

É com essa reflexão que chegamos à canção intitulada Verão.¹⁶ O “verão é êxtase do fogo”, diz o prelúdio da canção, já que é nessa estação que tudo aquilo que fora prometido na primavera se concretiza: “desabrocha francamente a primavera púbere”. A jovem se faz mulher: “o esplendor viçoso das formas da juventude aguarda a carícia da asa do estio que aquece e fecunda”, ação caracterizante e caracterizada pelo período, justamente porque é nele que predomina “a festa do amor, a orgia do fogo”. Sem dúvida, essa canção é a que contém a alusão mais explícita aos processos biológicos de fecundidade e de reprodução sexual. São diversas as passagens, ressaltadas por voluptuosos adjetivos, a exemplificarem o instinto reprodutivo, luxuriante à beira do irresponsável, e *essencialmente feminino*: “fulge no abrasado **zênite** o sol, como um troféu de espadas nuas e a natureza enleada pelas serpentes da lascívia estival”, em que “debate-se à luz, vencida, – bela amante que sucumbe ao amor carnívoro, pungente de um semideus guerreiro, na própria tenda de campanha, bêbado ainda do furor do recontro, excitado pelo cheiro cruento da matança.” É fundamental reter aqui a alegoria, uma vez que esses trechos estabelecem os papéis desempenhados tanto pelo macho e pela fêmea, biologicamente, quanto pelo homem e pela mulher, socialmente.

A beleza é feminina; é a amante que é bela, sedutora e atraente. Mas é igualmente ela, a mulher, que sucumbe ao amor carnívoro, bestial, do homem que age brutalmente por instinto, tal como um semideus forte, viril e guerreiro. E onde isso ocorre? Semelhante à prostituição, duplamente mortífera ao corromper tanto a beleza quanto a pureza, o “acasalamento” se dá na tenda do guerreiro. Há aqui uma clara alusão a um universo predominantemente dominado pelos homens, onde as mulheres alegoricamente e de forma *ingênita* deixam-se dominar pelo macho duplamente excitado: primeiro pelo sexo em si, com suas claras conotações de dimorfismo sexual; segundo, pela satisfação de haver cumprido com êxito o passo a passo de sua espécie, ou seja, o ritual da guerra (vide a alusão, biologicamente reforçada, ao homem hobbesiano).

Como na canção anterior, também aqui a personagem feminina é nomeada: seu nome é Ruth (cujo significado é amiga, companheira, provavelmente em alusão

15 A forma como Pompeia concebia a natureza humana pode ser vista, em sua plenitude, na canção *Os animais* (POMPEIA, 1900, p. 35-36). Prefaciada por Gênesis 1:26, nela o homem é comparado a um anjo que domina a Natureza, retirando dela suas características: “Veio a águia e ofereceu as asas e os estímulos elevados; o leão ofereceu a juba arrogante e a majestade selvagem; o tigre ofereceu as garras e a sede de sangue; o elefante, a força colossal; o símio, a malícia; a raposa, a sagacidade; a serpente, o veneno e as linhas curvas; o cão, a leal vileza; a hiena, os instintos da traição; o asno, a perseverança; o cavalo, o dorso e a celeridade; o avestruz, o poderoso estômago e a cobiça; o bode, a luxúria; o porco, o próprio ventre e a torpeza; o pombo a alvura das penas; o cisne, o derradeiro canto; o pavão, a vaidade; o rato, a rapacidade – perícia prática do instinto.” O “Rei apossou-se de tudo. Estava transformado o anjo de argila.” A canção termina com a seguinte afirmação: “E a natureza unânime aclamou esse monstro.” Embora de uma outra perspectiva, Silva (2020) também destacou a singularidade dessa canção.

16 POMPEIA, Raul, op. cit., Verão, p. 23.

ao Livro de Rute, presente no Velho Testamento). Ela, como a fêmea da espécie, é apresentada como a “selvagem” mulher, outrora “meiga e aérea criança, no fundo misterioso do sangue” (tal como uma criança primaveril), mistério esse ressaltado pela imperiosa assertiva: “Amor de verão!” (ou seja, “fogo de palha”). De forma análoga ao próprio ato sexual, simbolizando a perda da pureza infantil inerente à fase de fecundação (defloração), o que realçaria a verdadeira natureza humana, conclui Pompeia a canção: “viver a intensidade mortal da vida, arder, arder e morrer, como o fogo que cresce, cresce e de si mesmo morre, enfermo do seu triunfo”. A *eloquência literária* transforma essa derradeira frase em uma ambiguidade significativamente metafórica: tem-se, no primeiro plano, uma cena explícita de luxúria animalesca e fálica; e, por extensão, uma demonstração de que tanto o homem como a mulher cumprem um papel necessário à reprodução e à sequência ao ciclo vital.

Fertilizado o óvulo, tem-se o zigoto; eis a “moralidade” do *Outono*.¹⁷ Assim como “levou-as o vento, há muito, as flores virgens da primavera; o noivado do estio passou também”, mas não levou consigo a esperança dessa estação, pois “hoje a natureza dorme num grande descanso prometedor” (é notória a semelhança com *Frutos verdes*), ainda que “extenuada pela lascívia das manhãs estiadas”. É prometidora justamente porque nos “ramos pendem sopesando intumescidos frutos, e os frutos, gordos de seiva e carne, parem no ar como pequeninos ventres, – maternidade sem ventura! a morrer no chão e a nutrir da própria morte a vida das sementes”. São os filhos, os novos frutos que nascem, os próprios responsáveis pela sobrevivência da espécie, mesmo que o seu nascimento acarrete o padecimento de sua genitora (e não do seu genitor – “maternidade sem ventura” –, cujo papel é essencialmente fertilizar). “Na estação dos frutos”, diz Pompeia, “vão passar almas de mães, ao sol dos pomares, oprimindo o seio contra os lábios dos recém-nascidos”, tal é o desalento caracterizado pela responsabilidade materna (a ausência paterna é *significativa*), visando deixar claro que o seu papel, além de mais sofrido, é também mais essencial do que o dele (o macho-pai) – embora não o dispense, pois também é necessário –, e isso justamente porque ela (a fêmea-mãe) carrega consigo uma nova vida, isto é, alegoricamente, a possibilidade de um novo ciclo que se reinicia: “melancólicas em sua ventura, cismam e olham pálidas o fausto melancólico do outono, que ostenta a vida enérgica dos rebentos na carne morta dos frutos dispersos”. É por causa disso que elas são consideradas “almas mortícias de outono, pálidas, mas ingênicas”. A palavra “ingênica” é fundamental.

Se o seu desfecho é trágico, é porque ela o tem como um percurso a ser trilhado naturalmente, do qual não há como fugir, pois representa duplamente a própria força da Natureza e da *sua* natureza. Alegoricamente, o início de um novo ciclo é pago pela morte do ciclo anterior (mas não de sua *herança*), o qual já cumpriu sua *função* (afinal, é no “triste e frio inverno” que padecem progenitores). E poderia ser diferente? Antes de responder à indagação, convém apreender o clímax que antecede o desfecho da canção. Em um primeiro momento, Pompeia parece fomentar o suspense (“querem talvez saber para que nasce o inocente grelo matricida do destroço pútrido de um fruto”, “querem saber a que voraz conviva aproveita o banquete opíparo do outono”),

¹⁷ Pompeia, Raul, op. Cit., Outono, p. 24-25.

para em seguida reapresentar o ciclo vital (“flores da primavera, estos fecundos do verão, gérmenes benditos do outono, virgindade, formosura, amor, maternidade e depois a mortalha do inverno!”), assertivas que, no seu conjunto, precedem este elucidativo desenlace: “ninguém vos dirá porque renasce do triste inverno a verde primavera...”. Precisamente porque não precisa ser dito, a resposta já foi dada: é o próprio ciclo da vida que recomeça a cada primavera e finda a cada inverno. É por isso que não há como ser diferente, pois a Natureza está acima das escolhas, é “ingênita”. No entanto, convém notar que se o essencial é imutável, nada impede – pelo contrário, estimula – a esperança pelos avanços “prometedores” representados por cada novo ciclo que se inicia.

A perícia no uso dos adjetivos permite a gradação: se o inverno é frio e triste (velho) e a primavera é tépida e livre (criança), o verão não poderia ser senão o “êxtase do fogo” (jovens), êxtase que resulta na futura responsabilidade de nutrir o fruto (adultos com filhos). O entendimento de Silva (2003, p. 202-203) sobre a segunda parte de *Canções sem metro* aproxima-se, em alguns aspectos, dessa interpretação, porém, difere radicalmente em outros, uma vez que ele carrega os mesmos vícios observados em Domício da Gama, ou seja, tende a ressaltar o pessimismo sobre a Esperança, assim como a escuridão sobre a claridade, segundo uma leitura particular do *chiaroscuro*. De acordo com sua interpretação, tem-se a “ideia de que o amor degrada-se em volúpia e luxúria, permanecendo puro apenas na inocência da juventude”, o que, segundo ele, “encontra respaldo na alegoria da primavera”, fato sobre o qual concordamos mutuamente. Por sua vez, porém, quando Silva ressalta que um contexto como esse “levará o homem à busca incessante de novos prazeres e do poder necessário à sua realização, gerando, juntamente com o desejo de nutrição, a guerra e a cisma entre os homens”, penso que ele tome os efeitos pelas causas: o que leva o homem ao seu estado belicoso, segundo Pompeia, é a própria natureza humana, pouco importando a existência de fases anteriores ou posteriores (ciclos), daí que a busca desmedida por prazer e dominação seja antes efeito de sua natureza do que causa. Observe-se que se o homem é essencialmente mau, até mesmo sua ausência pode ser assim classificada (como retratado na canção “Outono”). Tal é a *reflexão gradativa* que precede a última canção de *Amar* e prepara o clímax da narrativa, isto é, a sua parte mais clara, no duplo sentido do termo, assim como conclui a seção, segundo o princípio da circularidade interna.

A canção *Ilusão renitente*, ou seja, uma fantasia persistente, é uma narrativa sobre um “estranho sonho” no qual o narrador alega ter visto um “cataclisma inaudito que assaltou a natureza” e aniquilou completamente todo o universo.¹⁸ Tal cataclisma, espécie de releitura bíblica do Dilúvio junto ao Apocalipse, caracteriza-se pela completa anarquia (“desconcertadas as leis do mundo, rota a *máscara* das cores, desarmadas as perspectivas, reina a definitiva realidade cega do pavor”) inerente ao final do ciclo (morte). Disso resulta que o *persistente sonho* figura como uma espectral ameaça ao sono dos homens, incutindo-lhes medo e desespero, possível alegoria com as religiões que pregam ameaçadoramente seus preceitos, baseadas no medo do desconhecido, isto é, no medo de uma fantasia que persiste pela simples razão de

18 POMPEIA, Raul, op. cit., *Ilusão renitente*, p. 26-27.

ser ela própria alimentada pelos homens. Em meio a esse caos de duração indefinida, segue o narrador: “cessou o tumulto animado das transformações”, bem como “o conflito dos átomos foi substituído por uma pacificação profunda”, e, da mesma forma como “o fogo e a água, confundidos no acordo de uma destruição mútua e simultânea, renunciaram ao velho antagonismo de elementos rivais”, também não há mais a “vida dos vermes na entranha do cadáver, não mais a vida dos astros no vácuo; nem há mais astros no céu nem há mais vermes na terra: o demônio do aniquilamento sustou a marcha sideral das esferas!” Em resumo, trata-se de um cenário catastrófico; verdadeiro cataclisma.

É assim que Pompeia dantescamente concebe o modo como “resolveu-se enfim a universal comédia das formas, das superfícies, das ilusões...” Contudo, se voltarmos ao início da canção, perceberemos que tudo isso não passa de um “estranho sonho” no qual, “como um pássaro envolvido inesperadamente no turbilhão da borrasca, vivia, entretanto, o meu sentimento, no meio da consumação geral das coisas”, uma verdadeira *ilusão renitente*. Essa mensagem, portanto, tanto pode ser uma referência ao sonho do narrador anônimo (um Homem comum) como também à descrição da criação do mundo, tal como em Gêneses: “E eu vi, senti nascer das trevas um clarão suavíssimo, semelhante ao luar que vem do céu, rasgando uma por uma as bambolinas pesadas da tempestade”. Mas o que era esse clarão? Nada menos do que “a luz de um olhar...” A prova de que “nem tudo perecera!” Por fim, já extasiado, afirma o narrador: “Este simples clarão saciava-me como se fosse a concentração da vida universal roubada aos seres, ou o espírito errante das constelações extintas!” Há aqui, como podemos perceber, uma perfeita correlação entre literariedade, filosofia e as técnicas do *chiaroscuro* e da circularidade interna.

Quando à hipótese de um cataclisma capaz de pôr fim à Humanidade, trata-se de uma reflexão de menor importância. O seu emprego – retomada novamente na derradeira canção, intitulada *Conclusão* – versa, em ambas as situações, sobre fins puramente metafísicos, servindo como uma espécie de alerta, ameaça: o ser humano, dada sua natureza, possui uma predisposição que o inclina antes para o cataclisma do que para a utopia da salvação. A releitura bíblica é empregada exatamente nesse sentido: o Dilúvio é passado concreto; o Apocalipse, futuro possível. O aspecto mais significativo dessa canção é a mensagem implícita contida no momento em que o narrador é despertado daquele *estranho sonho* (confirmação da ilusão do cataclisma). Ora, o que o faz despertar e ter a certeza de que a realidade é mais “prometedora” do que a fantasia, senão a “luz de um olhar”? E mais, o que essa cândida *cena amorosa* representa senão a importância, para muito além do mero fator reprodutivo, do ato de *Amar*? Há de se considerar ainda a possibilidade – *Esperança* – de que surja uma nova vida, gerada a partir dessa união amorosa. Eis a certeza da continuidade do ciclo da vida. Como visto, o que predomina em *Amar* é o ideal da Esperança; afinal, é por meio dele que Raul Pompeia tanto inicia quanto finaliza a segunda parte de *Canções sem metro*. Não estaria, portanto, Domício da Gama equivocado quando disse que Pompeia “não sentia que a paga do amor é o próprio amor”?

Considerações finais

Vimos que na obra de Pompeia, com especial atenção para suas *Canções*, há junto da composição literária uma mensagem filosófica que nem sempre foi compreendida, ainda que percebida. A percepção de ambas depende, em certa medida, da decodificação das técnicas composicionais empregadas por Pompeia ao longo de suas *canções*, que são essencialmente duas: o *chiaroscuro* e a *circularidade interna*. Identificá-las e interpretá-las nos permite apreender as *canções* de uma forma próxima daquela esperada por Pompeia. Negligenciá-las pode ter como consequência recair no truísmo de que Pompeia foi um escritor pessimista. Como espero ter demonstrado, apesar de alguns críticos, citados ao longo do texto, terem conhecido pessoalmente o escritor, eles mesmos não estavam isentos de interpretações contraditórias. Acredito também que essas interpretações, visivelmente realçadas nos primeiros necrológios, constituem a própria essência daquilo que a crítica atual apenas reconstituiu e deu sequência.

Embora Raul Pompeia concebesse a natureza humana como essencialmente má, o que naturalmente a predispõe para o cataclisma (daí o seu emprego em tom ameaçador), ele não exclui, mas antes incentiva, a possibilidade “prometedora” das boas ações. Logo, há em sua obra um viés antes reformista do que revolucionário: levando a análise até suas últimas consequências, basta tomarmos a ideia de revolução como sinônimo de cataclisma para vê-la desautorizada inúmeras vezes (“ilusão”, “estranho sonho” etc.). Eis o essencial de sua filosofia, que confere, não às entidades metafísicas, mas ao próprio homem, a capacidade de transformação social. Afinal, se até mesmo o gênio padece, o seu legado – a *Arte* – permanece para guiar as gerações futuras (os novos ciclos que se iniciam), amalgamando assim, em um mesmo contexto social, tanto os “gênios” quanto os cidadãos comuns. Como disse Magalhães (2009, p. 48), a “relação entre filosofia e literatura não se restringe às formas literárias da filosofia ou à influência desta na literatura”, uma vez que há “momentos de verdadeira fusão entre uma e outra e nisto consiste também parte da história de ambas”. Parece que Raul Pompeia foi um desses escritores que conseguiu, a seu modo, fundir ambas em um ambicioso, mas compreendido, ideal artístico-filosófico.

SOBRE O AUTOR

MARCONI SEVERO é Doutorando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria (PPGCS/UFSM).

marconisevero@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5374-5183>

REFERÊNCIAS

- ABREU, João Capistrano H. Tipos e tipões. *Gazetinha*, 29 mar. 1882.
- ANDRÉA, João. 12 de abril. In: POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1900.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. O Ateneu e o romance psicológico. *Novidades*, 11 dez. 1888.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. O Ateneu e o romance psicológico. *Novidades*, 12 dez. 1888.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. O Ateneu e o romance psicológico. *Novidades*, 15 dez. 1888.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. O Ateneu e o romance psicológico. *Novidades*, 18 dez. 1888.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. O Ateneu e o romance psicológico. *Novidades*, 20 dez. 1888.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. O Ateneu e o romance psicológico. *Novidades*, 31 dez. 1888.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. Retrospectivo literário de 1893. *A Semana*, v. 5, n. 38, p. 298-299, 21 abr. 1894.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. Retrospectivo literário de 1893. *A Semana*, v. 5, n. 43, p. 338-339, 26 mai. 1894.
- ARAÚJO, Gilberto. Introdução. In: POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Organização, introdução e notas de Gilberto Araújo. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2013.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória C. Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- BRAGA-PINTO, César. Journalists, capoeiras, and the duel in nineteenth-century Rio de Janeiro. *Hispanic American Historical Review*, v. 99, n. 4, p. 581-614, nov./dec. 2014a.
- BRAGA-PINTO, César. The Honor of the abolitionist and the shamefulness of slavery. *Luso-Brazilian Review*, v. 51, n. 2, p. 170-199, jul./dec. 2014b.
- EDITORIAL. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 26 dez. 1895.
- ELOY, O Herói (Arthur Azevedo). Croniqueta. *A Estação*, 15 jan. 1896.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide D. Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FRANCO, Pedreira. Raul Pompeia e Olavo Bilac. *Revista Treze de Maio*, Rio de Janeiro, p. 21-25, 13 nov. 1888.
- GAGNEBIN, Janne M. Filosofia e literatura. *Limiar*, v. 3, n. 5, p. 4-14, jan./jun. 2016.
- GAMA, Domício (Pseudônimo de Domício A. Forneiro). Discurso proferido na Academia Brasileira de Letras acerca de Raul Pompeia. *A República*, 25 jul. 1900.
- GAMA, Domício. Discurso proferido na Academia Brasileira de Letras acerca de Raul Pompeia. *A República*, 26 jul. 1900.
- GAMA, Domício. Discurso proferido na Academia Brasileira de Letras acerca de Raul Pompeia. *A República*, 29 jul. 1900.
- HIGINO, Nuno. Entre filosofia e literatura: responsabilidade infinita. *Revista Humanística e Teologia*, v. 32, n. 2, p. 67-81, jul./dez. 2011.
- KEMPINSKA, Olga. "A alegria é *una*": o poema em prosa e a poética da ironia. *Caligrama*, v. 24, n. 3, p. 125-138, set./dez. 2019.
- ASSIS, Joaquim Machado. A semana. *Gazeta de Notícias*, 5 ago. 1894.
- MAGALHÃES, Antonio. Partilhas do saber: diálogos entre filosofia e literatura. *Revista Páginas de Filosofia*, v. 1, n. 2, p. 47-59, jul./dez. 2009.
- MISKOLCI, Richard; BALIEIRO, Fernando F. O drama público de Raul Pompeia: Sexualidade e política no Brasil finissecular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 26, n. 75, p. 73-88, jan./abr. 2011.
- NUNES, Benedito. Poesia e filosofia: uma transa. *A Palo Seco*, v. 3, n. 3, p. 8-17, 2011.
- OCTÁVIO, Rodrigo. Raul Pompeia (Saudades e Evocações). *Revista Brasileira*, tomo V, p. 103-112, 1896.
- PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: poética da pequena reflexão. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, p. 273-286, set./dez. 2012.

- POMPEIA, Raul. A vida na Corte. *Diário de Minas*, 28 abr. 1889.
- POMPEIA, Raul. A vida na Corte. *Diário de Minas*, 8 jun. de 1889.
- POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1900.
- POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Organização, introdução e notas de Gilberto Araújo. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2013.
- POMPEIA, Raul. Cartas ao Futuro. *Gazeta da Tarde*, 27 dez. 1897.
- POMPEIA, Raul. Frutos verdes. *A semana*. 16 fev. 1895.
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu*: crônica de saudades. Rio de Janeiro: Tip. Gazeta de Notícias, 1888.
- POMPEIA, Raul. Pandora: Crítica. *Gazeta de Notícias*, 21 jul. 1888.
- POMPEIA, Raul. Pandora: Os “paradoxos” de Max Nordau. *Gazeta de Notícias*, 06 ago. 1888.
- PONTES, Eloy. Raul Pompeia, sua vida, seu tempo, sua obra. *Revista Brasileira*, n. 5, p. 185-194, dez. 1934.
- SILVA, Ana Carolina F. Entre a pena e a espada. Literatura e política no governo de Floriano Peixoto: uma análise do jornal *O Combate* (1892). *Cadernos AEL*, Campinas/SP, v. 9, n. 16-17, p. 137-178, jan./dez. 2002.
- SILVA, Gustavo R. F. Viver é vibrar: estética e cosmologia de Raul Pompeia em *Canções sem metro*. *Revista Garrafa*, v. 18, n. 52, p. 6-30, abr./jun. 2020.
- SILVA, Marciano L. Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum*, v. 23, p. 109-120, jan./dez. 2001.
- SILVA, Marciano L. A recepção crítica das *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum*, v. 24, n. 1, p. 13-18, jan./dez. 2002.
- SILVA, Marciano L. Decadência das civilizações e memória dos ideais: a filosofia da história na obra de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum*, v. 25, n. 2, p. 201-210, jul./dez. 2003.

O Iberismo como primitivismo: a abordagem de José Marianno Filho

[*The Iberism as primitivism: the interpretation of José Marianno Filho*]

Ana Koury¹

RESUMO • Este trabalho explora a interpretação de José Marianno Filho sobre a herança ibérica colonial brasileira. Apresenta seu programa da casa tradicional brasileira e da cidade brasileira como elemento fundamental de sua narrativa construída na década de 1920 e registrada nas páginas de *O Jornal*. A hipótese é que o autor abordou o Iberismo como um primitivismo, isto é, uma reação cultural em relação ao ecletismo, que resultou na busca da essencialidade na qual se afirmou depois o modernismo brasileiro. **PALAVRAS-CHAVE** • José Marianno Filho; arquitetura brasileira neocolonial; Iberismo. **ABSTRACT** •

This work explores José Marianno Filho's interpretation of the Brazilian colonial Iberian heritage. He presents his program of the traditional Brazilian house and the Brazilian city as fundamental elements of his narrative built in the 1920s and recorded in the pages of *O Jornal*. The hypothesis is that the author approached Iberism as a primitivism, that is, a cultural regression in relation to eclecticism, which resulted in the search for the essentiality in which Brazilian modernism was later asserted. **KEYWORDS** • José Marianno Filho; brazilian neocolonial architecture; iberism.

Recebido em 02/08/2021

Aprovado em 24/09/2021

KOURY Ana. O Iberismo como primitivismo: a abordagem de José Marianno Filho. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 128-141, dez.2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vii80p128-141>

¹ Universidade São Judas (USJT, São Paulo, SP, Brasil).

A cultura moderna da primeira metade do século XX buscou uma nova relação entre o sistema social-produtivo e o sistema cultural-simbólico. O resultado foi uma ideologia compatível com o desenvolvimento das forças produtivas, cuja identidade era, exatamente, a ruptura com o passado. No campo da arte, da arquitetura e das artes menores, isso seria materializado pela abstração e pela ausência do ornamento que caracteriza o movimento moderno.

O processo de constituição de uma nova identidade para a arte e a arquitetura da era moderna passou por uma espécie de “volta às origens”, sendo precedido por um movimento em direção ao primitivo e ao essencial. Esse movimento procurou restituir a relação harmônica originária entre o homem, a vida e a arte e, com isso, reunificar sobre novas bases estéticas o sistema produtivo material e a produção cultural da paisagem, da arquitetura e dos objetos da vida cotidiana. Portanto, o primitivismo realizou a ruptura estética e a emancipação cultural em relação ao historicismo, e permitiu a afirmação do “moderno”, compreendido como “novo” em relação ao “tradicional”. Na Europa, o medievalismo romântico do final do século XIX precipitou esse processo em direção à essencialidade expressionista que conduziria ao modernismo. Na teoria estética, esse processo é descrito por Wilhelm Worringer (1959, p.76), ainda em 1919, para explicar a arte nova na Alemanha². Essa é a genealogia mais aceita sobre a história do movimento moderno, proposta por Nicolaus Pevsner, ainda em 1936.

Muitos trabalhos têm lançado luz a esse processo no Brasil e apontado a variedade de movimentos que se aglutinaram na denominação de neocolonial, escrutinando amplamente suas relações com o modernismo brasileiro (AMARAL, 1994; PUPPI, 1998; MELLO, 2007; KESSEL, 2008; ATIQUÊ, 2010; PINHEIRO, 2011).

O tema do primitivismo na conformação do modernismo brasileiro foi abordado por Guerra (2010), que analisa esse conceito no debate intelectual a partir das obras de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp. Fundamentado na depuração do tipo brasileiro em autores como Paulo Prado, Graça Aranha e Guilherme de Almeida,

2 Antes de Worringer o revivalismo romântico na literatura do final do século 18 e início do século 19 recuperou o que era primitivo, selvagem, original e pinturesco como as principais glórias da vida (WESTLEND, 1950, vol. IV, p. 20).

Guerra apresenta o “homem triste” como homem primitivo. A interpretação desloca a origem do primitivismo moderno, nas vanguardas brasileiras, das correntes europeias para o pensamento brasileiro (GUERRA, 2010).

O estudo do primitivismo no pensamento brasileiro realizado por Guerra (2010) demonstrou a convivência entre passado e futuro, civilização e herança originária, e apontou um caminho para se investigar se o Iberismo neocolonial pode ser considerado uma forma de primitivismo em arquitetura. A análise fundamenta-se no fato de que o Iberismo, como apresentado por José Marianno Filho, busca na arquitetura tradicional uma forma essencial inspiradora da nacionalidade, em um projeto cultural e político de modernização liberal e conservadora que acabou deslocado pela Revolução de 1930 e a ascensão do Varguismo.

Iberismo e nacionalismo: o projeto de José Marianno Filho

José Marianno Carneiro da Cunha Filho (1881-1946) foi um dos mais ativos defensores do movimento neocolonial. Natural de Pernambuco, passou a infância no engenho Monjope, de sua família. Posteriormente, sua obra-modelo levaria esse nome (SANTOS, 1977, p. 90; MAIOR; SILVA, 1993, p. 76; BANDEIRA, 2008).

Ele se mudou com a família para o Rio de Janeiro no final da década de 1890. Filho de pais abolicionistas, é difícil imaginar que José Marianno Filho – era assim que ele assinava as matérias publicadas em *O Jornal* – tivesse uma visão idealizada do passado imperial e da herança colonial ibérica.

Seu pai, José Mariano Carneiro da Cunha, político influente, foi prefeito de Recife em 1891 e deputado federal em 1895. Formado na Faculdade de Direito do Recife, em 1870, na mesma turma de Joaquim Nabuco, foi membro do Partido Liberal e fundador do jornal *A Província*, que divulgava as ideias do partido. Sua mãe, Olegária Gama Carneiro da Cunha, também se engajou na campanha abolicionista, acobertando a fuga de escravos que passavam por sua propriedade. Ela faleceu na mesma época em que a família se mudou para o Rio de Janeiro com os dois filhos: José Marianno e o irmão, Olegário Mariano, que se tornaria político e poeta (SANTOS, 1977, p. 90; TELLES, 1994; SCHUMAHER; BRAZIL, 2000, p. 455).

No Rio de Janeiro, José Marianno Filho formou-se em medicina, mas não exerceu a profissão. Seus interesses eram literatura, urbanismo e história brasileira. Trabalhou no Jardim Botânico, defendeu a integração entre a cidade e a natureza, chegando a propor uma legislação ambiental para proteger as encostas de morro que estavam em processo de ocupação. Participou da comissão de estudos de melhoramentos urbanos durante a gestão do prefeito Alaor Prata (1922-1926). Entendia a arquitetura como elemento essencial do ambiente, parte do *habitat* produzido pelo homem. Encontrou na arquitetura colonial ibérica um símbolo para a interpretação de seu projeto cultural nacionalista identificado ao neocolonial. José Marianno Filho também promoveu o neocolonial, patrocinando prêmios e viagens de estudo, entre 1921 e 1928. Em 1921, fundou o Instituto Brasileiro de Arquitetos e a Sociedade Central de Arquitetos, reunidos alguns anos depois no Instituto Central de Arquitetos. Dirigiu a Escola Nacional de Belas Artes entre junho de 1926 e maio de 1927 e, por muitos anos, presidiu a Sociedade Brasileira de Belas Artes. Defendeu a arquitetura tradicional

brasileira contra o ecletismo vigente por meio de artigos polêmicos e doutrinários publicados nos anos de 1920 (SANTOS, 1977, p. 90; TELLES, 1994; KESSEL, 2008; MINGORANCE, 2013).

Foi nesses anos que José Marianno Filho formulou sua interpretação da herança ibérica como parte de um programa nacionalista em sintonia com o quadro político do Brasil republicano. Em 1930, as novas condições políticas e sociais do Brasil deram impulso à hegemonia do movimento moderno em arquitetura. O que não ocorreu repentina e linearmente, mas por via de uma longa e acirrada disputa nos campos da arte e da arquitetura. José Marianno Filho, que já havia enfrentado os defensores do ecletismo nos anos 1920, agora nos anos 1930 dirige sua crítica às primeiras manifestações do movimento moderno, em uma polêmica que toma vulto no IV Congresso Panamericano de Arquitetos, em 1930, no Salão de Belas Artes do Rio de Janeiro, e no episódio que afasta Lúcio Costa da direção da Escola Nacional de Belas Artes, em setembro de 1931 (SANTOS, 1977, p. 101-106; BRUAND, 1981, p. 52-59 e 71-74; VIEIRA, 1984; KESSEL, 2008, p. 191-197).

Nos anos 1940, dedica-se a reunir sua obra anterior e publicar seus estudos sobre a arte tradicional brasileira em forma de livros. Os artigos, muitos deles publicados pelos Diários Associados entre os anos 1920 e 1940, em *O Jornal* e na revista *O Cruzeiro*, foram selecionados e reunidos nos livros: *À margem do problema arquitetônico nacional* e *Debates sobre estética e urbanismo* (TELLES, 1994).

O projeto cultural e político de José Marianno Filho foi registrado principalmente no conjunto de artigos publicados nos anos de 1920, nas páginas de *O Jornal*, quando o autor se engajou na campanha contra o Ecletismo em defesa da cultura brasileira. A partir de 1924, quando Assis Chateaubriand passou a dirigir o periódico, Marianno Filho ganhou um poderoso aliado, que se expressou publicamente a seu favor nos momentos mais polêmicos, em defesa da nacionalidade, da preservação ambiental e de sua atuação na Escola Nacional de Belas Artes (CHATEAUBRIAND, 1926a; 1926b; 1927; 1928).

Outro aliado de Marianno, em um projeto baseado na reinterpretção do passado ibérico, foi Fernando de Azevedo, redator do jornal *O Estado de São Paulo* entre 1923 e 1926. Azevedo organizou duas séries intituladas “inquéritos”, uma sobre arquitetura colonial, ilustrada por José Wash Rodrigues e publicada em três partes, em abril de 1926, e outra sobre educação, em São Paulo. Sua relação com a arquitetura, como ele mesmo esclarece, fazia parte de uma ampla estratégia de instrução pública sobre o tema da nacionalidade.

O culto à arte e à arquitetura do passado, integrado a uma campanha de instrução pública nacionalista, moveu ambos os personagens. Em 1926, Marianno fazia parte do Conselho de Ensino Secundário Superior, e propôs a substituição da disciplina Sociologia do colégio Pedro II pela de História da Arte Brasileira (CONSELHO..., 1926).

Em função de sua atuação em São Paulo, Azevedo foi chamado pelo prefeito do Rio de Janeiro, Antônio Prado Júnior, para liderar uma ampla reforma municipal do ensino público na cidade. Assim, assumiu o cargo de diretor da Instrução Pública do Distrito Federal, em janeiro de 1927. A reforma do ensino municipal no Rio de Janeiro, empreendida por Azevedo, ficou conhecida como um dos programas mais inovadores da administração do ensino público, mas seu programa cultural no campo da arquitetura, ao contrário, ficou associado à vertente conservadora de Marianno.

Azevedo instituiu o neocolonial como estilo oficial para os edifícios escolares, algo que já havia apontado em seu programa de ensino em 1926 (AZEVEDO, 1926; PILETTI, 1994).

Posteriormente, já em 1943, Azevedo publica *A Cultura Brasileira*, primeiro volume da série nacional de publicações do recenseamento geral do Brasil de 1940. A obra inclui a história da arte, da arquitetura e da urbanização, dando grande ênfase ao projeto tradicionalista, ao movimento neocolonial e a José Marianno Filho. Lúcio Costa e a vertente modernista ocupam um espaço menor nessa obra, publicada quando Costa já havia assumido a seção de tombamentos do SPHAN, e o edifício-sede do Ministério de Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro, marco histórico do movimento moderno no Brasil, já havia sido inaugurado. Isso, em parte, explica a pouca atenção que o livro recebeu nas revisões historiográficas da arquitetura, mesmo naquelas dedicadas ao neocolonial. Azevedo e José Marianno Filho formularam um projeto cultural fundamentado na tradição ibérica como razão política para um projeto nacional, que se opunha ao modelo do Estado burocrático varguista.

A tradição ibérica como elemento fundamental na interpretação dos projetos políticos do Brasil moderno, como adotada neste artigo, foi discutida por Marco Aurélio Nogueira (2003) ao introduzir o debate entre Oliveira Vianna e Sérgio Buarque de Holanda. Nogueira apresenta uma tipologia do Iberismo dividida em três vertentes básicas. Uma vertente conservadora, que se opôs à modernização institucional do Brasil. Para essa vertente, o passado é uma forma de resistência para a conservação dos valores da tradição, da família e da propriedade. Essa vertente teve pouca expressão após a revolução de 1930, ao contrário das outras, que conformaram um debate importante para a interpretação do modelo de nação em disputa nas décadas de vinte e trinta do século XX, e que voltaram ao centro do debate frente ao avanço do neoliberalismo no país.

Uma vertente importante de interpretação da herança ibérica é aquela que encontra no passado colonial a possibilidade de construção de um modelo social e institucional original e autônomo. Essa vertente aproveita os elementos culturais ibéricos estranhos ao liberalismo como uma forma de negociar a modernização brasileira, atenuando os efeitos nocivos dos excessos do individualismo e da competitividade presentes no modelo liberal americano. Estariam enquadrados nessa vertente autores como Richard Morse e Darcy Ribeiro, além das interpretações pioneiras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. (NOGUEIRA, 2003)

A terceira vertente de interpretação, na qual se enquadra a obra de Oliveira Vianna, reconhece o Iberismo como realidade cultural brasileira, responsável pela perpetuação de um modelo incompleto de nação, regido pela ordem clânica dos agrupamentos sociais primários ligados à formação rural no período da colônia. Para essa vertente, o Iberismo seria a razão política de uma utopia de Estado autoritário capaz de formar os elementos fundamentais de uma sociedade moderna: o indivíduo e as instituições. Essa razão utópica instrumental justificaria o autoritarismo de Estado em uma fase de transição para a modernização institucional da nação. O projeto autoritário de Oliveira Vianna foi elaborado entre as primeiras décadas do século XX e amadurecido nos anos 1940, dando respaldo ao Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas. Sua posição expressou uma ideia bastante difundida e apoiada

por um conjunto de autores que escreveram nessa mesma linha de defesa do Estado autoritário (NOGUEIRA, 2003).

Partindo dessa tipologia de interpretação da cultura ibérica como interpretação e projeto de uma nacionalidade autônoma dos modelos importados, ou do cosmopolitismo internacional e abstrato representado por uma internacionalização sem mediações ou resistência cultural, este artigo procura investigar qual foi o projeto nacional e moderno de José Marianno Filho. Considerando que seus textos registram o debate em um momento de disputa, nos anos de 1920, quando a revolução de 1930 ainda não havia sido “vencedora” na batalha por um projeto nacional e moderno no Brasil, como o projeto de Marianno se enquadra nessa tipologia do pensamento Ibérico?

A casa tradicional brasileira

A casa deve possuir uma fisionomia própria, expressiva e inconfundível. Nela se refletem as tendências sociais da raça, os costumes, os hábitos regionais, em suma, a vida própria do povo. Para que uma arquitetura represente o pensamento do povo: para que ela possa representar o caráter da raça que ela vai servir, não basta que seja bela vestida de roupagens aparatosas. O arquiteto precisa ser antes de tudo sincero. Por isso a casa deve corresponder estritamente às necessidades do povo (MARIANNO FILHO, 1927, p. 4).

Um dos valores mais repetidos por Marianno foi a essencialidade da arquitetura presente na casa tradicional brasileira. Sua função era servir como abrigo ao colonizador português e protegê-lo da natureza tropical hostil. Um exemplo de arquitetura primitiva e ponto de partida de um verdadeiro estilo brasileiro.

Publicado em 1927, um dos discursos mais completos que registra a visão de Marianno ocorreu na colação de grau dos engenheiros-arquitetos da Escola Nacional de Belas Artes. Nele, Marianno despedia-se da direção da Escola, cargo que ocupou por aproximadamente um ano. Aconselhava os recém-formados a serem sinceros e a preservarem esses valores na arquitetura. Isso era uma crítica ao excesso ornamental, tanto do academicismo quanto do estilo missões.

Marianno foi um grande crítico desse estilo difundido na América Latina a partir do pan-americanismo e que retoma os elementos ornamentais da “arquitetura dos jesuítas”, preponderante na tradição hispânica. Sua crítica ao *mission style*, registrada em alguns artigos dessa época, atinge importantes arquitetos atuantes no período, como Christiano Stockler das Neves, Victor Dubugras, Archimedes Memória e Francisco Couchet. Sobre essa crítica, Marianno formulou um programa para a casa brasileira (MARIANNO, 1921a; 1925; 1929b).

Embora questionando o valor artístico do estilo missões, José Marianno Filho incentivou o estudo do barroco brasileiro como parte da interpretação necessária para a renovação do passado em uma “arquitetura tradicional brasileira” em estilo neocolonial. Esse programa de estudo da arquitetura barroca no Brasil havia

sido proposto ainda em 1916 por Alceu Amoroso Lima e Rodrigo Mello Franco de Andrade, que viajam a Minas Gerais e voltam dispostos a organizar a preservação da arquitetura das cidades do período do ouro em Minas Gerais. Essas cidades foram preservadas pela decadência econômica e a transferência da capital para Belo Horizonte. No início do século XX, ainda guardavam em bom estado importantes exemplares do estilo barroco brasileiro, produzido no século XVIII. Nesse mesmo ano, Lima publica na *Revista do Brasil* o artigo “Pelo Passado Nacional”. Esse artigo daria as bases da recuperação do passado em um projeto nacionalista.

Na década de 1920, Marianno propõe a criação de uma Inspetoria de Monumentos Públicos de Arte. Em 1924, por meio da Sociedade de Belas Artes, financia a visita às cidades históricas de três jovens arquitetos, Lúcio Costa (Diamantina), Nestor Figueiredo (São João Del Rei) e Nereu Sampaio (Ouro Preto). Também no mesmo ano, os modernistas ligados à semana de 1922 seguem para as cidades históricas de Minas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier e o poeta francês Blaise Cendrars. A cronologia dos fatos demonstra que, embora o tema da preservação das cidades históricas e da importância do estudo do passado colonial fosse consenso entre a maioria das discussões modernizadoras e nacionalistas, o significado e a interpretação da tradição ibérica variaram de acordo com os diversos projetos para a nação (PINHEIRO, 2006, 2017; KESSEL, 2008, p. 133).

O programa de renovação da “arquitetura tradicional brasileira” de Marianno foi doméstico, ou seja, antiornamental e antimonumental. Sua intenção foi transformar o neocolonial no gosto corrente de uma sociedade urbana de classe média, procurando definir, no programa da casa brasileira, um sistema completo de relação entre a cultura e a nacionalidade.

O programa doméstico da casa tradicional brasileira

A arquitetura de nossas casas não nos mudará o feitio de nossa própria alma. Os verdadeiros brasileiros, quando possuem uma casa à Luiz XVI, nem por isso deixam de ser brasileiros. E não seria de admirar que sob os lambris apainelados dos quartos de dormir a rede tapuya oscile docemente. Não vos envergonheis da arte de vossa raça, nem da língua heroica que falais, nem do sangue que vos corre nas veias (MARIANNO, 1927, p. 4).

O programa da casa brasileira foi difundido em 1921 com o prêmio Heitor de Melo para “habitação doméstica (...) constando de rés do chão e um pavimento superior em terreno de 20 metros de frente por 50 de fundo” (MARIANNO, 1921b, p. 3). Os termos do prêmio e as exigências feitas por Marianno fornecem as pistas do caráter do programa doméstico da casa tradicional brasileira. Em carta a Gastão Bahiana, então presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil, Marianno fez a doação para os três classificados na premiação, e esclareceu que o prêmio visava incentivar “a criação de um tipo de arquitetura nacional inspirada (...) no estilo tradicional, através do estudo das ‘construções arquitetônicas sacras e civis’ praticadas no Brasil

durante o período colonial, sob a dominação artística dos missionários jesuítas.” (MARIANNO, 1921b, p. 3).

Marianno estabelece que tanto a casa como a ornamentação deveriam reproduzir as características da arquitetura colonial. Entre as ordens clássicas, restringe ao uso exclusivo da ordem toscana. A mão de obra deveria construir de acordo com a “práxis tradicional”, isto é, tanto a produção da casa quanto a reprodução da ornamentação deveriam seguir rigorosamente a tradição e as técnicas do passado. Entretanto, o resultado deveria ser uma adaptação perfeita às condições de vida moderna e às exigências e posturas municipais, demonstrando a preocupação em criar um modelo compatível com a vida urbana da sua época.

Em 1924, ele inaugura uma série de conferências na Sociedade Brasileira de Belas Artes sobre o tema “casa brasileira”. Descrita como proteção primitiva construída de acordo com as necessidades dos primeiros colonizadores, segurança contra a natureza tropical ameaçadora e núcleo de defesa de seu patrimônio (A CASA BRASILEIRA..., 1924).

O jornalista que reporta o evento apresenta ao leitor as ideias de Marianno. A casa brasileira de Marianno inclui os elementos da vida familiar e patriarcal que constituíram uma nacionalidade de base patrimonial e doméstica em consonância com o projeto de modernização posteriormente registrado pela narrativa de Gilberto Freyre (1933) em Casa Grande e Senzala (BASTOS, 2000).

Remontou aos dias primitivos da nossa terra, em que a casa foi, antes de tudo, um baluarte, um refúgio contra a aspereza do meio selvagem, as feras bravias, as serpentes insidiosas, as jequitiranas sanguinárias, os marimbondos nada amáveis e o gentio furibundo – arco retesado e braço lesto na defesa do patrimônio de seus maiores.

(...) O orador diz já ter tido oportunidade de salientar a unidade do estilo arquitetônico dominante nas velhas cidades do Brasil colonial. Todas as casas são irmãs. Sente-se-lhes o ‘ar de família’. Todas são amplas, bem plantadas, acolhedoras e sorridentes. Parece que nos convidam para o seu regaço.

(...) o movimento iniciado em favor da arquitetura tradicional é inspirado no mais sadio e puro nativismo. A casa brasileira surgiu do passado na singeleza da sua roupagem, na tranquilidade de suas linhas suaves e evocativas, para nos convencer mais uma vez de que uma raça só se afirma através do culto de seus legítimos valores sociais políticos ou artísticos (A CASA BRASILEIRA..., 1924, p. 3).

Representou o elemento primitivo da arquitetura brasileira, capaz de promover a purificação das tradições, adequando-as à essencialidade necessária à fundação de novas bases culturais, importantes para o processo de modernização brasileira. A conferência também retomou o tema da arquitetura doméstica versus a arquitetura religiosa, presente em Arquitetura Tradicional, evocando suas raízes no romantismo inglês do século XIX (Marianno, 1921a; A CASA BRASILEIRA..., 1924).

Diz-se que a arquitetura tradicional é essencialmente religiosa. É um erro de apreciação. Se fôssemos julgar com igual critério a arquitetura dos demais países teríamos que, na Inglaterra, pátria do gótico, não só as grandes catedrais e os majestosos castelos, mas toda a arquitetura doméstica é fundamentalmente gótica (A CASA BRASILEIRA..., 1924, p. 3).

A fórmula da casa brasileira foi colocada em prática por Marianno no Solar Monjope, projetado com auxílio dos arquitetos Lúcio Costa, Angelo Burnhs e Nereu Sampaio – recém-saídos da ENBA –, construído no bairro da Gávea, no Rio de Janeiro, em 1924, e demolido em 1974 (ATIQUÉ, 2016).

Marianno provavelmente inspirou-se em um solar português, cujo projeto ele adquiriu na Exposição de Arte Portuguesa, realizada na Escola Nacional de Belas Artes, em 1920. Reproduziu no Solar as técnicas construtivas e os detalhes da arquitetura tradicional. Como defendeu no programa para a casa brasileira, também utilizou detalhes autênticos, amostras que colecionava da arquitetura colonial. Frequentemente recebia visitantes ilustres, como o urbanista francês Agache, que em 1926 registrou a sua impressão do Solar:

Uma maravilha, cujo encanto é traduzido não só pela edificação, de linhas sóbrias e elegantes, mas pelas obras-primas d'arte antiga, em azulejos, murais, móveis de jacarandá, estátuas e peças de escultura em madeira, que esmaltam o interior, povoando os amplos salões do Solar de Monjope (Solar do Monjope, 1927; p. 4).

O programa da casa brasileira proposto por Marianno guarda semelhanças com a recuperação romântica do final do século XIX, na Inglaterra, o movimento *arts and crafts*, de William Morris. Ambos partem de um conceito doméstico e essencialista ligado às tradições construtivas locais, que permitia reunir o que a sociedade industrial havia separado, isto é, o sistema construtivo (a arquitetura), o sistema ornamental (as artes aplicadas) e a organização social (a cultura do artesanato). Entretanto, a utopia social progressista que inspirou William Morris estava distante do tradicionalismo de Marianno e do movimento neocolonial (PINHEIRO, 2011, p. 20).

Outra aproximação sugerida por Mascaro, Bortolucci e Lourenço (2011) é entre a obra de Marianno Filho e o movimento tradicionalista em Portugal, baseado em *A Casa Portuguesa*. Kessel (2008, p. 178-181) apresenta as críticas de Marianno a esse movimento liderado por Raul Lino (1879-1974) e Ricardo Severo (1864-1940).

Ricardo Severo, protagonista do movimento tradicionalista em Portugal e reconhecido pela maioria dos autores como introdutor do neocolonial no Brasil, apresenta ainda uma perspectiva peculiar em relação a Marianno. Como apontado por Mello (2007, p. 121): “(...) o engenheiro tinha pretensões de firmar uma aliança luso-brasileira de ajuda mútua que assegurasse ‘desenvolvimento e progresso, dentro do concerto mundial’ a Portugal e ao Brasil com a ajuda do continente africano (...)”.

Ao contrário de Severo, o projeto de Marianno não teve o objetivo de fortalecer uma aliança geopolítica entre Brasil e Portugal, mas inseriu-se no projeto cultural nacionalista das elites brasileiras que se afirmavam no setor produtivo, diversificando cada vez mais sua atuação e concorrendo com as empresas estrangeiras que operavam no Brasil.

A arquitetura tradicionalista defendida por José Marianno Filho é parte da formação do nacionalismo brasileiro do século XX – embora haja correspondências com os processos que originaram o projeto internacionalista de Morris, ou mesmo com a utopia da aliança luso-brasileira que animava Ricardo Severo e, ainda, com a aspiração por uma hegemonia continental americana, como a difusão do *mission*

style no projeto pan-americanista – as duas últimas também reunidas no “estilo neocolonial” praticado no Brasil.

O modelo da casa tradicional brasileira foi baseado na arquitetura do século XVIII, e incluiu os temas caros às principais narrativas sobre a formação brasileira, como a cultura, a raça e o clima. Esses elementos, que aparecem nas narrativas consagradas sobre a formação brasileira de Vianna (1883-1951), Freyre (1900-1987) e Holanda (1902-1982), estão presentes nos textos de Marianno (1881-1946), que os formula nos anos 1920, como parte de uma teoria original sobre a produção cultural do habitat brasileiro (MARIANNO, 1925; 1926; 1927; 1929; CONSELHO...1926).

A casa e a cidade brasileira

(...) apesar de nossa situação geográfica e dos rigores do clima, caminhamos bravamente para a civilização. Nossa cidade, que possui por um favor divino tudo o que as outras cidades desejariam possuir, não deve perder nenhum de seus característicos individuais. Para sermos nós mesmos precisamos viver dentro da tradição nacional da raça, sem a preocupação ridícula de copiarmos outros povos (MARIANNO, 1926, p. 2).

O termo “fisionomia”, emprestado de sua formação em medicina, define para ele a noção de estilo e permite identificar cultura e raça, colocando sua teoria sobre a arquitetura tradicional no centro do debate nacionalista dos anos de 1920. Afirma que “a arte tem raízes profundas na alma da raça, vive de sua seiva, alimenta-se de seu sangue.” (MARIANNO, 1927, p. 4).

Para Marianno, o “cenário tropical violentamente recortado está a exigir uma arquitetura envolvente, ajustada à moldura do quadro da paisagem”. Uma integração que nove anos depois seria interpretada por Sérgio Buarque de Holanda (1936, p. 76) em *Raízes do Brasil* como uma negatividade da herança Ibérica, descrita no capítulo “o semeador e o ladrilhador” nos moldes de uma comparação entre a herança colonial espanhola e a portuguesa na América.

Marianno considerava a arquitetura parte do ambiente, por isso mesmo se dedicou ao urbanismo, procurando controlar o desenvolvimento da cidade. Em 1928, Marianno afirmava que o Rio de Janeiro precisava de um urbanista profissional para planejar o crescimento da cidade. Para ele, a natureza tropical deveria realçar as qualidades estéticas e funcionais do município.

Marianno participou ativamente da Comissão de Estudos de Melhoramentos Urbanos da gestão de Alaor Prata (1922-1926), e promoveu um importante debate sobre a modernização urbana do Rio de Janeiro, escrevendo vários artigos sobre a questão ambiental na cidade. No primeiro, Marianno alerta para o problema das florestas nos morros cariocas, “barbaramente” ameaçadas pela expansão urbana. A matéria descreve a paisagem natural como o “espetáculo diário do manto de opulenta verdura que veste os morros e as colinas que envolvem em carinhoso abraço os vales estreitos que se comprimem entre as colinas e o mar”. Acrescenta que a floresta “é para nós, tapuyas, um prato da casa. Nascemos entre as árvores,

crecemos entre elas, ouvindo-lhes a música da ramaria densa”. Conclui esse artigo defendendo uma legislação ambiental que seria regulamentada apenas na década de 1960 (MARIANNO, 1928a, 1928b, 1928c).

“Os poderes públicos (federais ou municipais) deveriam desapropriar por utilidade pública (para reflorestar convenientemente) os morros a partir de 50 metros de cumiada, e os terrenos julgados necessários à formação da defesa do manto verde da cidade.” (MARIANNO, 1928a, p.3).

No ano seguinte, Marianno trava uma polêmica com Carlos Sampaio, que havia sido prefeito do Rio de Janeiro entre 1922-1926. A polêmica foi motivada pelas críticas de Sampaio ao Plano de Alfred Agache para o Rio de Janeiro, e está registrada em um conjunto de sete artigos, intitulados “Urbanite Aguda”, reunidos em forma de livro no mesmo ano. Marianno acusou Sampaio de alinhar-se à “engenharia civil oficial”, que vinha dificultando os trabalhos da missão Agache no Rio de Janeiro, “embaraçando-lhe os estudos e antecipando a falência técnica do plano” (MARIANNO, 1929).

As preocupações ambientais de Marianno, bem como seu interesse arqueológico pelo passado, não eram comportamentos estranhos à monarquia portuguesa, mas foram elementos mobilizados para a atualização de um projeto de modernização conservadora que garantia ao passado um lugar no futuro da nação. Marianno enfrentava assim, sem preconceitos, os temas mais sensíveis à modernização da cidade, como a expansão da mancha urbana, a ocupação das encostas dos morros e a verticalização. Em seu discurso aos formandos de 1927, ele reconhece, na tipologia vertical, uma vantagem que deveria ser tratada sob os mesmos princípios de sinceridade que garantem a boa arquitetura (MARIANNO, 1927).

Em 1928, Marianno retoma o tema da verticalização da cidade ao apresentar um relatório em nome da sessão técnica de Morfologia e Estética da Comissão de Urbanismo, em que propôs restrições à verticalização do Rio de Janeiro, visando “acautelarmos os interesses estéticos da cidade, disposta a adotar um gênero de arquitetura exótica”. Mesmo desaprovando a disseminação de arranha-céus na cidade, Marianno mostrou-se disposto a limitar, e não impedir, a arquitetura vertical.

Considerações finais

José Marianno Filho produziu uma interpretação do Iberismo na arquitetura brasileira como elemento primitivo da formação nacional, parte de um projeto específico de modernização original e autônomo. A arquitetura tradicional, por meio da casa brasileira, e sua integração com a paisagem da cidade colonial foram a base cultural e artística desse projeto. Esses elementos do Iberismo apresentados por José Marianno Filho foram também abordados por Freyre (1933) e Holanda (1936) em suas interpretações da cultura brasileira na formação do caráter nacional. A explicitação do debate sobre a casa e a cidade brasileira nesse movimento contribui para uma leitura do ambiente como produção cultural e social dentro da discussão sobre a nacionalidade.

As matérias publicadas em *O Jornal* na década de 20 apresentam sua interpretação da cultura brasileira. A casa tradicional brasileira resultava de um sistema cultural

completo, que relacionava o homem e o meio através da arquitetura. Esta, por sua vez, produzia a paisagem urbana, que se entrelaçava em uma relação cuja harmonia evidenciava a existência de uma cultura original e autêntica.

Marianno não tratou do tema dos escravizados, uma das grandes questões políticas do período republicano. Também não pretendeu denunciar a colonização portuguesa como uma obra de exploração baseada no exclusivo colonial, no latifúndio monocultor e escravista. Suas questões foram ligadas à defesa do passado como elemento da tradição de uma cultura nacional de elite. Portanto, a centralidade da casa como elemento cultural capaz de garantir e atualizar a manutenção de valores patrimoniais das elites locais contra um processo de modernização cosmopolita em disputa nas décadas de 20 e 30.

O artigo procurou demonstrar a relevância do projeto cultural de Marianno na renovação política das elites brasileiras a partir de suas conexões com Assis Chateaubriand e Fernando de Azevedo. Evidenciou que interpretações sobre a casa e a cidade brasileira que comparecem na obra de Freyre e Holanda nos anos 1930 foram formuladas por Marianno ainda nos anos 1920. Que o movimento de renovação do passado ibérico na “arquitetura tradicional brasileira” foi uma vertente específica do movimento neocolonial, em certa medida distinto daquele de Ricardo Severo e explicitamente oposto ao estilo “missões”, também identificado como “neocolonial”. Podemos explicar os diferentes significados da renovação do passado ibérico no movimento neocolonial, adotando-se a explicação dada por Oliveira (1990, p. 187) de que esses significados diferentes atribuídos ao passado expressam “diferentes visões sobre o que (...) deveria ser a nação” durante o período republicano. Por fim, evidenciamos que Marianno, em seu projeto tradicionalista, já identificava civilização e estilo, artes menores, arquitetura e paisagem, fornecendo os elementos fundamentais presentes na narrativa nacionalista do modernismo brasileiro.

SOBRE O AUTOR

Ana Koury Arquiteta e Urbanista. Pós Doutora pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Professora da pós graduação *stricto sensu* da Universidade São Judas e Professora dos cursos de graduação em arquitetura e urbanismo da Universidade São Judas e da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

E-mail: ana.koury@saojudas.br

<https://orcid.org/my-orcid=0000-0002-5461-4994>

REFERÊNCIAS

- A CASA BRASILEIRA: Conferência do Dr. José Marianno Filho. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1924, p. 3.
- AMARAL, Aracy. *Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe e Estados Unidos*. São Paulo: Memorial, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ATIQUÉ, Fernando. *Arquitetando a “Boa Vizinhança”*: Arquitetura, Cidade e Cultura nas Relações Brasil -Estados Unidos 1876-1945. São Paulo: Pontes Editores/Fapesp, 2010.
- ATIQUÉ, Fernando. “De Casa Manifesto a Espaço de Desafetos: Os Impactos Culturais, Políticos e Urbanos Verificados na Trajetória do Solar Monjope (Rio, anos 20 – anos 70)”. *Revista Brasileira de História*, v. 29, n. 57, 2016, p. 215-234.
- AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943.
- AZEVEDO, Fernando. “Arquitetura colonial”. *O Estado de São Paulo*, 30 abr. 1926, p. 4. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19260430-17229-nac-0004-999-4-not/busca/architectura+colonial+sobre+Inqu%C3%A9rito>. Acesso em: 2 maio 2018.
- BANDEIRA, Julio. *Solar de Monjope*. Rio de Janeiro: Reler, 2008.
- BASTOS, Êlide Rugai. “Gilberto Freyre: Casa Grande e Senzala”. In: MOTA, Lourenço Dantas. *Introdução ao Brasil: Um Banquete no Trópico*. São Paulo: SENAC, 2000. v. I, p. 215-234.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CHATEAUBRIAND, Assis. “Pela Beleza das Habitações da Cidade”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1926a, p. 2.
- CHATEAUBRIAND, Assis. “A Arte de Viver Confortavelmente”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1926b, p. 1.
- CHATEAUBRIAND, Assis. “A Escola de Belas Artes”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1927, p. 2.
- CHATEAUBRIAND, Assis. “A Questão das Inundações”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1928, p. 2.
- CONSELHO de Ensino Secundário e Superior. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 nov. 1926, p. 2.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- GUERRA, Abílio. *O Primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp*. Origem e Confor-
mação no Universo Intelectual Brasileiro. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- KESSEL, Carlos. *Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o Pastiche e a Modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008.
- MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas. *A Paisagem Pernambucana*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1993, p. 76.
- MARIANNO FILHO, José. “Architectura Tradicional”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 30 maio 1921a, p. 1.
- MARIANNO FILHO, José. “Estudos de Arquitetura Brasileira: Prêmios Instituídos pelo dr. José Marianno Filho”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 4 jun. 1921b, p. 3.
- MARIANNO FILHO, José. “Impressões do Salão”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 set. 1925, p. 1.
- MARIANNO FILHO, José. “Porque Precisamos de um “Town-planner””. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1926, p. 2.
- MARIANNO FILHO, José. “A Colação de Grau dos Engenheiros-Arquitetos da Escola Nacional de Belas Artes”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 jun. 1927, p. 4.
- MARIANNO FILHO, José. “A Cintura Verde da Cidade”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1928a, p. 3.
- MARIANNO FILHO, José. “A Questão das Inundações”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 fev. 1928b, p. 2.
- MARIANNO FILHO, José. “A Mutilação de Nossos Jardins”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1928c.
- MARIANNO FILHO, José. “Decálogo do Arquiteto Brasileiro”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1929a, p. 3.
- MARIANNO FILHO, José. “38 à Sombra”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1929b, p. 1.

- MARIANNO FILHO, José. *Urbanite Aguda*. Rio de Janeiro: Empreza Graphica Paulo Pongetti & Cia., 1929c. (Publicados originalmente em O Jornal em 1, 8, 13, 16, 20, 27 e 29 de março de 1929. A resposta de Carlos Sampaio foi publicada em 28 de março).
- MASCARO, Luciana Pelaes; BORTOLUCCI, Maria Ângela; LOURENÇO, Júlia Maria. “Ricardo Severo, Raul Lino e os Movimentos Tradicionalistas”. *RCL Convergência Lusíada*, n. 25, jan./jun. 2011, p. 102-123.
- MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da Arqueologia Portuguesa à Arquitetura Brasileira*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2007.
- MINGORANCE, Wilson Ricardo. “Leituras de José Marianno Filho sobre a Arte, a Arquitetura e a Cidade do Século XIX no Brasil”. 19920, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/la_jmarianno.htm. Acesso em: 8 ago. 2021.
- NOGUEIRA, Marco Aurélio. *Positividades e Negatividades da Herança Ibérica*: Oliveira Vianna e Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo: Cultura CPFL, 2003. 1 DVD (50 min.): son., color (Intérpretes do Brasil no século XX).
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. *A Questão Nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PEVSNER, Nicolaus (1936). *Pioneiros do Desenho Moderno*. São Paulo: Martins Fontes (Pioneers of the modern movement, 1936 – Pioneers of Modern Design 1949).
- PILETTI, Nelson. “A Reforma da Educação Pública no Distrito Federal, 1927-1930: Algumas Considerações Críticas”. *Revista da Faculdade de Educação*, v. 20, n. 1-2, 1994, p. 107-131.
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. “A História da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio Cultural”. *Revista do CPC*, São Paulo, v.1, n.1, p. 41-74, nov. 2005-abr. 2006.
- PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Neocolonial, Modernismo e Preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011.
- PINHEIRO, René Thiollier. *Obra e Vida do Grão-senhor da Villa Fortunata e da Academia Paulista de Letras*. São Paulo: Atelier Editorial, 2017.
- PUPPI, Marcelo. *Por Uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira*. Campinas: Pontes Editores, 1998.
- SANTOS, Paulo Ferreira. *Quatro Séculos de Arquitetura*. 1. ed. Barra do Piraí: Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977.
- SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. *Dicionário Mulheres do Brasil de 1500 até a Atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- SOLAR DO MONJOPE. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 30 jul. 1927.
- TELLES, Augusto da Silva. “Neocolonial: La Polémica de José Marianno”. In: AMARAL, Aracy. *Arquitectura Neocolonial: América Latina, Caribe e Estados Unidos*. São Paulo: Memorial, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 237-248.
- VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: Marco da Revelação da Arte Moderna em Nível Nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- WESTLAND, Peter. *The Romantic Revival 1780-1830*. Londres: The English Universities Press, 1950.
- WORRINGER, Wilhem. *El Arte y Sus Interrogantes*. Buenos Aires: Editorial Nueva Vision, 1959.

Teatralidade e carnavalização. Zé Pereira no final do séc. XIX

[Theatricality and carnivalization. Zé Pereira at the end of the century. XIX]

Marcelo Fecunde de Faria¹

Robson Corrêa de Camargo²

RESUMO • Este artigo é parte de projeto de doutorado que investiga a carnavalização, as performances e as teatralidades luso-brasileiras nas manifestações que se intitulam Zé Pereiras. O texto examina as crônicas de Vieira Fazenda (1847-1917) e de Luís Edmundo (1878-1961), cronistas do final do séc. XIX no Brasil. A análise busca aproximar os conceitos da teoria Bakhtiniana de análise do carnaval aos Zé Pereiras. Procura compreender a criação do personagem Zé Pereira, sua existência no carnaval brasileiro e o processo de higienização das festas de ruas. **PALAVRAS-CHAVE** • Teatralidade; carnavalização; performance. **ABSTRACT** • This article is

part of a doctoral project that investigates luso-brazilians carnivals, performances, and theatricalities in the manifestations called Zé Pereiras. This text examines the writings of Vieira Fazenda (1847-1917) and Luís Edmundo de Melo Pereira da Costa (1878 - Rio de Janeiro, 1961), chroniclers of the late 19th century. XIX in Brazil. The analysis seeks to approximate the concepts of Bakhtin's theory of carnival analysis to Ze Pereiras. It exams the creation of the character Zé Pereira, its existence in the Brazilian Carnival, and the process of street party hygiene that took place at this festivity. **KEYWORDS** • Theatricality; carnivalization; performance.

Recebido em 25/08/2020

Aprovado em 27/09/2021

FARIA, Marcelo Fecunde de; CAMARGO, Robson Corrêa de. Teatralidade e carnavalização. Zé Pereira no final do séc. XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 142-165, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v11i80p142-165>

1 Universidade Federal de Goiás (UFG/PPGIPC, Goiânia, Goiás, Brasil).

2 Universidade Federal de Goiás (UFG/PPGIPC, Goiânia, Goiás, Brasil).

José Nogueira de Azevedo Paredes é apontado na literatura do carnaval, pelos cronistas Vieira Fazenda (1847-1917) e Luís Edmundo de Melo Pereira da Costa (1878-1961), como o precursor da manifestação carnavalesca chamada Zé Pereira, que daria início aos primeiros blocos de carnaval de rua no Rio de Janeiro (CUNHA, 2002; FERREIRA, 2004; MORAES, 1987). Zé Pereira, a partir de 1869, surgiu como esforço de uma afirmação sociocultural, e vai ser caracterizado como um grupo de indivíduos percussionistas que saem pelas ruas da cidade com bumbos, zabumbas, timbas e taróis, em tempos de carnaval. Os Zés Pereiras podem ainda ser encontrados com essa nomenclatura nos dias de hoje, em algumas regiões do Brasil (Goiás, Minas Gerais, Piauí, São Paulo, entre outras) e em alguns países da Europa – França, Espanha, com concentração maior em Portugal. Entre suas variações está principalmente a incorporação de mascarados, bonecos gigantes e gaitas de foles (MORAES, 1987; FERREIRA, 2004; FARIA, 2015).

O final do séc. XIX no Brasil foi envolvido por mudanças radicais. O Rio de Janeiro fora cidade escolhida para ser o berço do modelo de civilização moderna. Apresentava tensões sociais e contrastes evidentes, de um lado uma classe urbanizada empregada no serviço público e no comércio e, de outro, uma classe marginal de escravos e desempregados que vivia em condições precárias (LOPES, 1994). Essa “modernização” apontava para uma padronização que iria ser similar aos moldes civilizatórios europeus (reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro no início do século XX, inspirada na reforma parisiense entre 1853-1870). No Brasil colônia, o Rio de Janeiro, a maior cidade brasileira naquele momento, apresentava nas ruas as tensões da urbanidade que se adensava, entre os diferentes grupos sociais, com as difíceis condições de vida para a maioria da população e as diversidades de manifestações populares em oposição ao regime político, nas lutas antiescravagistas e pró-república ou em apoio ao formato existente.

No Rio de Janeiro, eclodiam a falta de local de moradia e, ao mesmo tempo, as habitações coletivas insalubres (cortiços), as epidemias de febre amarela, varíola, cólera, conferindo à cidade o apelido de “cidade da morte”. Em 1930, por exemplo, quase metade das mortes ocorridas no Brasil seriam ainda causadas por doenças infecciosas e parasitárias³. As reformas urbanas após a Proclamação da República

3 KALACHE, A. et al. O envelhecimento da população mundial. Um desafio novo. *Rev. Saúde Pública*, S. Paulo, v. 21, p. 200-210, 1987.

procuravam o saneamento e o embelezamento do Rio de Janeiro, que será então chamado de cidade maravilhosa, moderna e cosmopolita.

As festas, nesse processo de mudança, e nas décadas seguintes, seguiriam em ritmo quente. Havia uma clara tensão social, o processo de higienização iniciado e os intelectuais da época faziam pipocar grupos diversos nos vários cantos do país, que se digladiavam, entre outras coisas, entre o ser ou não ser tupiniquins. As manifestações populares tiveram um papel importante nesse processo de mudança, pois, formadas em sua maioria pelas camadas mais pobres, conseguiriam construir a seus modos uma linguagem própria em cada grupo que satirizava o “de dia falta água e de noite falta luz”. O carnaval, a festa que consegue reunir diversas narrativas, brincadeiras, danças e grupos, tornou-se o símbolo tensionado, contradiscurso polifacetado dessa tentativa de construção de homogeneização cultural; era um destes espaços que não continha em si apenas uma festa, mas várias festas, várias visões de mundo e, por que não dizer, carnavais (CAVALCANTI, 1999; QUEIROZ, 1999).

Carnavalização

Acreditamos que o diálogo teórico com a abordagem de Bakhtin em relação ao conceito de carnavalização possa auxiliar-nos na realização de uma leitura acerca da caracterização do personagem social Zé Pereira retratado pelos cronistas. Os elementos essenciais (FIORIN, 2019; DISCINI, 2016) para analisar a carnavalização compõem-se de ambivalência, baixo material e corporal, mundo às avessas e realismo grotesco, os quais contribuem para destacar o termo nas manifestações populares, que Bakhtin atribuiu ao analisar a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Bakhtin (1987) desenvolveu o estudo com base na obra do autor renascentista François Rabelais⁴ (1494-1553), demonstrando que as festas carnavalescas, tanto medievais quanto renascentistas, apareceram como categorias importantes em manifestações que se opunham à cultura oficial. Assim, elas fazem parte de um conjunto de comportamentos que o autor define como a primeira categoria da cultura cômica: “as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.” (BAKHTIN, 1996, p. 4). As festas carnavalescas tornaram-se importantes para o povo. As comemorações das manifestações do *Carne Vale* e, posteriormente, do Carnaval, eram formas concretas do riso popular e da manifestação da alegria.

A obra escrita em 1940 e publicada em 1965 foi capaz de revelar um mundo popular que momentaneamente fazia oposição à cultura oficial da época. Bakhtin nos dá três categorias para compreender o movimento dessa cultura: 1 - formas dos ritos e espetáculos; 2 - obras cômicas verbais; e 3 - diversas formas de gêneros do vocabulário

4 François Rabelais, pseudônimo Alcofribas Nasier (nasceu em 1494, na França, e morreu, provavelmente, em 9 de abril de 1553, em Paris), escritor francês e padre que, para seus contemporâneos, era um eminente médico e humanista e, para a posteridade, é o autor da obra-prima *Gargantua e Pantagruel*. Os quatro romances que compõem esse trabalho são notáveis pela riqueza renascentista francesa e pela comédia, que varia do burlesco à profunda sátira (<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/487941/Francois-Rabelais>).

familiar e grosseiro. Ao longo de sete capítulos, o autor recupera a história do riso, em traços importantes para se pensar a obra de Rabelais a partir da cultura popular. A compreensão da cosmovisão carnavalesca da cultura foi inicialmente apresentada no capítulo IV da obra *Os problemas da poética de Dostoiévski* (2013 [1963]), em que já podemos perceber os primeiros retratos dessa cosmovisão carnavalesca em voga. A carnavalização se faz no movimento circular da cultura, “é a transposição para a arte do espírito carnavalesco” (FIORIN, 2019 [2016], p. 97), das relações construídas entre autor, personagens e leitores em um dialogismo polifônico.

A trajetória do nosso personagem Zé Pereira na historiografia do carnaval brasileiro foi levantada por alguns pesquisadores, como ARAÚJO (2000), CUNHA, 2001, 2002; , FERREIRA (2004), GONÇALVES (2007), MORAES (1987), PINHEIRO (1995) e VALENÇA (1981), que de alguma forma tentam datar sua passagem e demonstrar sua ação. Esses autores recontam, por meio de suas pesquisas, como teria sido a trajetória desse personagem icônico. Algumas revistas e jornais da época, entre 1840 até o início do séc. XX, comprovam a popularidade do que se tornou uma expressão característica do carnaval no Rio de Janeiro: *Semana Ilustrada*, *Jornal do Commercio*, *Revista Fon-Fon*, entre outros.

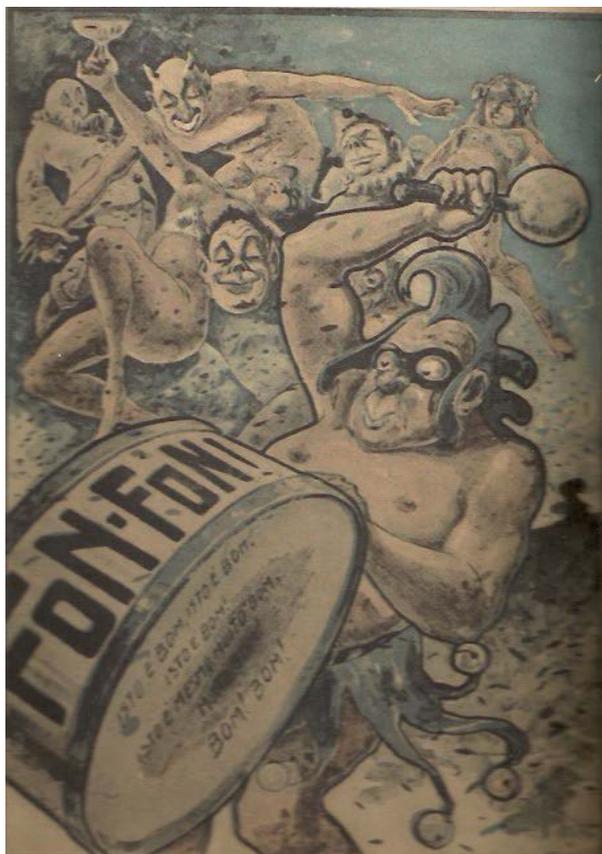


Figura 1 - Carnaval. Revista Fon Fon. ano III, n. 8, 18 de fevereiro de 1909.

Ao ler as crônicas escritas por Vieira Fazenda (1940) e Luiz Edmundo (2003), ambos considerados cronistas/memorialistas do Rio de Janeiro da virada do séc. XIX, entre 1890 e 1917, há um esforço dos autores em mostrar as origens da manifestação, construindo a ação de um personagem criador, que fez emergir pelas ruas o princípio de um estranhamento no cotidiano dos bons costumes de uma sociedade carioca e elitizada. Tais crônicas são consideradas pela história como documentos importantes para uma análise do cotidiano do Rio de Janeiro no final do séc. XIX. Tanto Vieira Fazenda quanto Luiz Edmundo descrevem a ação do nosso personagem com detalhes que não estão presentes em outras obras até então, e que são capazes de nos dar dois lados diferentes da criação do personagem em suas descrições.

Teatralidades carnavalescas

As festas e a ideia de uma “carnavalização do mundo” nos levam a refletir sobre as teatralidades carnavalizadas que estão presentes na diversidade de manifestações do carnaval brasileiro na transição do final do séc. XIX, do Império à República. O carnaval como uma vida expressiva, paralela à cultura oficial, cria outra dimensão, que se opõe aos modos normatizados do cotidiano dos indivíduos inseridos. Estes vivem em paralelo e ambivalentes. Conscientes, são capazes de criar uma linguagem não oficial, em que a palavra, os gestos e as visualidades são livres para parodiar, brincar e ser avessas aos costumes normatizados. O que chamamos de comportamento teatralizado. A concepção de que o teatro pode ir além das suas limitadas fronteiras foi apresentada também por outro russo, Nicolas Evreinoff (1879-1953). Evreinoff, em 1908, no ensaio *Apologia da Teatralidade (Apologija Teatral'nosti)*, destaca o caráter transcendental e apresenta a ideia da teatralidade como parte do instinto do ser humano. Assim, portanto, a cultura se realiza também como uma forma de teatralidade, em que o homem se reconhece: “há elementos de teatralidade em cada aspecto de nossas vidas, em cada rama da nossa atividade” (EVREINOFF, 1936 [1908], p. 81). Evreinoff iria muito além do carnaval, apresentando assim o ato de carnavalizar todo nosso viver. Essa teatralidade do viver seria também ampliada por Roland Barthes (1915-1980), que apresentou a teatralidade como tudo além do texto escrito, em que teríamos a teatralidade como um dado da criação.

[...] uma espessura de sinais e sensações que é edificada no palco a partir do argumento escrito, é este tipo de percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto a plenitude de sua linguagem externa. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente a partir do primeiro germe escrito de uma obra, é um dado da criação (1971 [1964], p. 37).

A teatralidade, assim, seria uma expressão de signos que emergem na relação do olhar do próprio espectador com aquilo que é apresentado. Assim, podemos dizer que a teatralidade se dá no instante, no estranhamento e na captação da verossimilhança, o que causa a identificação e o afastamento entre o movimento ilusório, o imaginário e a realidade. Portanto, a performance, teatralidade em ação,

é o ato de clivagem (FÉRAL, 2015). A clivagem, como apresentada por Freud (1940), aponta uma coexistência simultânea e de dois níveis de pensamentos ou realidades contraditórias e que não necessariamente se relacionam. Féral (2015) apresenta a ideia de teatralidade como uma teorização além dos limites de palco, ultrapassando fronteiras teóricas para ganhar novas configurações. O que Evreinoff apresentou como um instinto, Féral introduz como um expandir teórico do compreender da teatralidade. A autora alerta que a clivagem se dá pelo *olhar do outro*:

[...] o olhar que lhes dirijo lê certa teatralidade nos corpos que observa, em sua gestualidade, em sua inscrição no espaço. Uma aproximação com o conceito de exotopia de Bakhtin. O simples exercício do olhar inscreve essa teatralidade, colocando a gestualidade do outro no espaço do espetacular. (FÉRAL, 2015, p. 86)

Silvia Fernandes (2009, p. 17) procura destacar uma diferença entre a performatividade e a teatralidade, afirmando que “enquanto a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, a teatralidade é o que faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos”, sendo, assim, o instante do “olhar”. Parece estranho a performatividade ser o *locus* do único e a teatralidade, o *locus* do significado, uma interessante distinção, mas que poderia ser contestada: existiria teatralidade sem performatividade? Não aparenta essa discussão agregar uma forma sem conteúdo?

Sem esgarçar o conceito, mas compreendendo seus contextos, podemos dizer que as festas e as manifestações populares carregadas de signos são teatralidades potencializadas que se apresentam como Performances Culturais. Em 1955, o antropólogo, filósofo e psicólogo Milton Borah Singer (1912-1994), em diálogo com o sociólogo Robert Redfield (1897-1958), estabeleceu pela primeira vez o conceito de Performances Culturais (CAMARGO, 2013). O conceito foi definido por Singer como “o nome dado a análise de um acontecimento onde “x atuantes” estão em frente a uma determinada plateia, interagindo num tempo determinado” (CAMARGO, 2013, p. 5). Segundo Camargo (2013, p. 20), as performances culturais “se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em suas múltiplas configurações, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser”.

As performances emergem um conjunto de expressões culturais. Nesse sentido, trazemos dois pontos de vista que se estabelecem pela circularidade existente na relação cultural a que estão inseridos. Assim, temos o Zé Pereira como Performances Culturais e as crônicas de Edmundo e Vieira como performances literárias, pois são registros de atos responsivos do escritor perante seus leitores. Richard Bauman (2014) discute a performance a partir do ponto de vista da linguística. Sua análise considera a fala e os registros que dela se associam como elementos de performance. Tomamos esse contexto como um olhar pormenorizado para as Performances Culturais. A ideia de performance como estranhamento no cotidiano é discutida por Bauman e Briggs (1990) na primeira fase dos seus estudos, na década de 1970. Nesse período, os autores, preocupados em estabelecer as questões metodológicas para uma área que emergia nas pesquisas e que se diferenciava dos estudos de ritos, desenvolveram um conceito

que se tornou uma abordagem nos estudos das performances. Langdon (2007, p. 9), em sua análise sobre a obra de Bauman, destaca que “causar estranhamento, suscitando um olhar não cotidiano, e produzir momentos em que a experiência está em relevo, são características dos atos performáticos”.

Nesse ponto de vista, a performance “é um ato da tomada de posição, isto é, a pessoa que faz a performance, ao invocar o enquadramento da performance, adota uma determinada postura reflexiva” (BAUMAN, 2014, p. 733) diante do outro. Isso indica que algumas performances, que expressamos em nossa vida, são teatralizadas por emergirem elementos expressivos, que jogam com a ilusão da representação. “Cada comunidade terá seus próprios enquadramentos (frameworks) orientadores metapragmáticos por meio dos quais um indivíduo poderá projetar-se para o público” (BAUMAN, 2014, p. 733).

Entre as várias abordagens das teorias da performance, a concepção de um evento em suspensão que causa um estranhamento no cotidiano pode ser a que ilumina esta análise, pois, quando pensamos em como o carnaval foi se desenvolvendo no Brasil, é exatamente esse estranhamento popular que fica evidente na literatura carnavalesca. O ápice desta análise é compreender a performance do Zé Pereira como uma ação de estranhamento, considerando a normatização da festa carnavalesca pelos moldes europeus.

A temática do carnaval e suas ressonâncias estiveram presentes nas artes, nos documentos históricos, na literatura, demonstrando que os modos de brincar o carnaval influenciaram a forma como ele era retratado, como veremos na crônica de Luiz Edmundo sobre a passagem do Zé Pereira. Analisar uma pintura ou as crônicas como história das performances insere outros pontos de vista sobre o que já foi executado e dito. Sobre isso, Lopes (1994) problematiza que é possível estudar a performance na história a partir da recuperação de momentos de “alta dramaticidade”, como o grito do Ipiranga. O autor percebe que:

O uso da ideia força de performance nas análises de história da cultura permite um olhar novo sobre certos fenômenos que já foram esquadrihados através de prismas diversos. Em cada situação histórica concreta, indivíduos e grupos projetam anseios, marcam posições e constroem imagens de si e de seus “outros” e da sociedade envolvente através de formas pelas quais se apresentam e atuam publicamente, dentro de estruturas mais ou menos ritualizadas. O uso de linguagens corporais, técnicas retóricas, expressões faciais, manipulação de emoções, regras de procedimentos coletivos, decoração visual do corpo e do espaço – só para citar alguns elementos performáticos – em manifestações públicas contribuem para a construção de identidades coletivas que ao mesmo tempo refletem e influenciam o curso dos eventos. (LOPES, 1994, p.10).

Esse potencial múltiplo das performances teatralizadas foi observado por Bakhtin (1987 [1965]), em sua perspectiva antropológica, ao analisar que as manifestações no carnaval eram liminares, ambiguidades permeadas pelo riso popular.

A teatralidade carnavalesca em processo, que se relaciona com múltiplos significados e objetos, que age em clivagem do cotidiano e do imaginário, da ficção à alteridade, nos leva ao indivíduo em festa, em um estado liminar onde é possível se

conhecer e reconhecer como “outro”, em seu estado de “não-não-eu” (SCHECHNER, 1988, e, mesmo na coletividade, ver o “outro” em estado de alteridade, sentir a vida em outra esfera, parodiando o cotidiano, rindo e criando outros formatos, tensionando e revelando outras configurações. O lugar da performance torna-se cênico, ele é liminar e ambíguo, deixa de ter sua função cotidiana e de origem funcional e passa ser espaço da *representação* (GOFFMAN, 2014 [1959]) do eu diante do outro.

O espaço de representação é o lugar do acontecer teatral, compreendendo o teatro na vida como comportamento presente nas relações instintivas do ser humano. Camargo (2008, p. 12) expõe que o teatro é o lugar do acontecimento das ambiguidades,

[...] onde as coisas retêm mais de um sentido, seu nome já define esse processo. O vocábulo grego *théatron* estabelece o local físico do espectador, “lugar aonde se vai para ver” e onde, simultaneamente, acontece o drama completo visto, real e imaginário. O representado no palco é imaginado de outra(s) forma(s) pela plateia. A audiência vê o que não quer ver e finge não ver o que se vê. Os atores e sua equipe trabalham para produzir a ilusão do que não é mostrado. Algumas vezes, com certa culpa, tenta-se dizer que a ilusão é uma ilusão, uma cegueira cultural consentida.

A complexidade da ideia de teatralidade se abre para entender o ato de ilusão no palco no cotidiano. Podemos estabelecer esse instante do observado e do observador: “o teatro é um fenômeno que existe realmente nos espaços, do presente e do imaginário, e nos tempos coletivos, individuais e históricos que formam a partir desses espaços.” (CAMARGO, 2008, p. 2). As teatralidades carnavalizadas, com suas performances cotidianas e em momentos marcados como as festas, os rituais, as ações políticas e/ou artísticas, podem ser analisadas e recuperadas para se refletir sobre sua trajetória ou sobre o olhar de quem contou aquela história em forma de texto, imagens e documentos.

Desde os tempos das cartas de Pero Vaz de Caminha, os textos informativos no Brasil já delineavam suas polifonias: havia, desde os relatos das novas terras e as percepções das experiências, um tom memorialista (COSTA, 2005), que marcou por um período a característica do desenho estrutural que deveria seguir esse tipo de texto. Mas as publicações em folhetins recriaram as formas de se pensarem as crônicas apenas como memórias literárias: os textos tornaram-se abordagens de assuntos sérios com tons de humor, como forma de se aproximar do leitor. A crônica tem como essência a ambiguidade. Cristiane Costa, em seu livro *Pena de aluguel* (2005), destaca que pode ser considerado autônomo um tipo de literatura que tem como característica a ambiguidade entre o conto, a reportagem, o ensaio, o humorismo e até o poema em prosa; a crônica se delineia como o gênero que transita entre o relato e a análise da vida social, do meio que se vive, e os traços do jornalismo.

Compreender a crônica como um documento importante para este estudo tem como base entender o lugar de fala dos cronistas e, conseqüentemente, como seus relatos vão desenhar um símbolo do carnaval, na tentativa de homogeneizar as manifestações carnavalescas na virada do século XIX. Sobre esse tema, Cunha (2002) reuniu alguns ensaios sobre a história social da cultura, desenvolvendo um estudo sobre as frestas deixadas pelas análises do carnaval. Entre esses ensaios, a

pesquisadora publica uma análise intitulada: “Vários zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no carnaval carioca da virada do século” (p. 371-417, 2002). A pesquisa é resultado de um estudo da historiografia social estruturando como o Zé Pereira se torna uma figura central do carnaval carioca. A autora analisa vários documentos que de alguma forma mencionam o Zé Pereira para contrapor os aspectos de quem fala, de onde fala e por que fala.

Antes de prosseguir, vejamos o que nos dizem nossos autores cronistas sobre a aparição desse personagem em terras cariocas:

[...] rigores, comunicados de pais a filhos, explicam satisfatoriamente o fato da preferência, que os nossos antepassados davam sempre ao entrudo, mais ou menos tolerado pelas autoridades, desde que não fossem causa de desordens, desacatos e crimes. Isto esclarece a relutância em ter aceito o Carnaval, que por fim venceu, depois de aturada propaganda. Se os primeiros bailes carnavalescos se realizaram em 1846, nem por isso cessou ele todo o entrudo. Com o aparecimento (1854) das duas primeiras sociedades – Sumidades Carnavalesca e Veneziana – obtiveram-se os primeiros triunfos, completados depois pelos imponentes e grandiosos préstitos, que tornaram durante certo período, afamado o Carnaval do Rio-de-Janeiro.

O que em relação às classes elevadas fizeram os propagandistas contra o entrudo, realizou-o quanto à *arraia miúda* modesto artista sapateiro, pacato burguês, introduzindo o chamado *Zé-Pereira*, verdadeiro derivativo, que hoje goza entre nós do privilégio de *senhor de braço e cutelo*.

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoadada, altura regular, ombro e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdome por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo saúde, sadio e robusto sem nunca ter tomado um remédio – eis em rápidos traços o retrato do patriarca do nosso *Zé-Pereira*, o conhecido e inolvidável José Nogueira de Azevedo Paredes.

Miguelista intransigente, andou nas bernardas da Maria-da-Fonte e da Patuléia; era, contudo, amigo do *filho do Pedro* (o imperador) e de todos os Brasileiros. Acidentes da vida, que não vêm ao caso, fizeram Nogueira procurar o Rio-de-Janeiro, onde, à rua de São José n. 22, abriu modesta oficina de sapateiro. Essa casa, hoje completamente reformada, era constituída por baixo e feio sobradinho de grades de pau, onde também por muito tempo habitou a conhecida parteira Luiza velha, de dentada, feia, rosto de pergaminho engelhado – uma carcaça.

Foi ali que, em uma segunda-feira de Carnaval, Nogueira, em amistosa palestra com alguns patrícios, recordando-se das *romarias, das esturdias e estrondos do Ubi Natal* resolveu de súbito com eles sair à rua e ao som de zabumba e tambores, alugados às pressas, dar uma passeata pela rua da cidade. Sucesso inaudito; quando ao amanhecer já meio *na chuva*, regressou aos lares, esse triunvirato de foliões podia exclamar como Cesar – *veni, vidi, vinci!*

No ano seguinte, apareceram os imitadores, mas nenhum deles levou de vencida o primacial *Zé-Pereira* do Paredes, que se distinguia ao longe pela certeza das pancadas

no bombo e pelo ritmo dos tambores. Esse segredo levou-o ele para o túmulo, nunca sendo excedido nem jamais imitado.

Quanto à origem do nome dizem uns que, em certas localidades de Portugal, é o bombo conhecido por *Zé-Pereira*; querem outros, e isto é mais provável: na primeira noite de bom sucesso os companheiros do Paredes, na força do entusiasmo e influenciados pela vinhaça, trocavam o nome do chefe e davam vivas ao *Zé-Pereira*, em vez de *Zé-Nogueira*.

Ele e os sócios compravam bombo e tambores, que depois do Carnaval eram com cuidado guardados em capas de metim no fundo da loja. Todos os domingos, como o d. Martinho do *D. Jayme*, Nogueira revistava os instrumentos para ver se ratos e baratas tinham danificado *os seus queridos amigos*.

Passando-se da rua de São-José para a do Cotovelo n. 38, continuaram sucessivamente os triunfos e sucessos do barulhento *Zé Pereira*; foi este até adotado pelas sociedades carnavalescas e teve entrada nos salões dos Tenentes, Fenianos, Democráticos, etc.

Sagrado pelos simpáticos populares, foi Paredes proclamado o *primus inter pares* e venerado por amigos, discípulos e entusiastas como o pontífice da pândega e do sarilho. Não se ensoberbeceu com isso e atribuía o mérito à natureza que lhe dera embocadura. (FAZENDA, 2011, p. 327-328).

O texto de Vieira Fazenda (1874-1917) é típico de um autor que transitava entre o memorialismo e o tom das crônicas. Falecido aos 43 anos, seus mais de 500 artigos foram publicados em algumas revistas da época, e em 1919 reunidos na Revista de Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), depois reeditada, em 1940. O olhar de Vieira sobre o cotidiano no Rio de Janeiro demonstra a tentativa de apresentar o personagem *Zé Pereira* e a sua relação harmoniosa com os festejos carnavalescos. Sobre essa obra, Cunha (2002) destaca nas notas de sua pesquisa que, “como a maior parte das narrativas de folcloristas, não há indicação de fontes que permitam confrontar a narrativa com outras referências, de modo que ela é a única de si mesma” (p. 413).

Vieira Fazenda formou-se em belas letras e medicina, era bibliotecário do IHGB e escritor. O artigo escrito em 1904 apresenta sua proximidade do personagem *Zé Pereira*. No relato, José Nogueira de Azevedo Paredes é apresentado como membro de uma sociedade festiva. Há no trecho um discurso evidente ao demonstrar como os grupos brincavam o *entrudo*, uma antiga forma de se divertir no carnaval carioca, bem como a afeição de Vieira pelo *Zé Pereira*, como um divertimento popular. Na tentativa de demonstrar que essa nova brincadeira poderia substituir o antigo *entrudo*, Vieira Fazenda indica traços da origem do personagem, realçando características para a demonstração de sua origem luso-brasileira: 1. Carão amorenado e simpático; 2. Miguelista - Partidário ou simpatizante do miguelismo. Miguelista é o nome dado na historiografia portuguesa aos apoiantes do chamado Miguelismo, nomeadamente os que lutaram pela legitimidade permanente do ex-infante D. Miguel de Bragança na linha de sucessão ao trono português e que vieram depois a fundar o Partido Legitimista e o Partido Realista que nele se integrou; 3. Andou nas bernardas da Maria-da-Fonte e Patuléia – Revolta do Minho, é o nome dado a uma revolta popular ocorrida na primavera de 1846 contra o governo cartista presidido por António

Bernardo da Costa Cabral em Portugal. A revolta resultou das tensões sociais remanescentes das guerras liberais, exacerbadas pelo grande descontentamento popular gerado pelas novas leis de recrutamento militar que se lhe seguiram, por alterações fiscais e pela proibição de realizar enterros dentro de igrejas; 4. *Ubi Natal* - Festas de Natal ao som de bombos em Portugal.

Para demonstrar o contato com o personagem vivo e contextualizar seu pioneirismo brasileiro, demonstrando sua influência portuguesa, Vieira Fazenda (2011) constrói seu relato trazendo detalhes dos últimos dias de José Nogueira e reivindica seu trono de criador do popular Zé Pereira. Para dar veracidade aos fatos, destaca as conversas que teve com José Nogueira e indica o local onde o amigo foi enterrado.

Homem de bem às direitas, nunca faltou aos seus deveres, e os folguedos carnavalescos jamais o tiraram da linha reta da probidade e da honra. Desgosto teve-os em grande quantidade; mas sua alma varonil nunca se quebrou – pesares, dizia, não adubam sopas. Jovial e pilhérico, contava com chiste anedota de sua mocidade, do tempo ele Junot de d. João VI e das lutas de d. Pedro e d. Miguel. Trabalhou sempre até que, vítima de um insulto apoplético, faleceu em vésperas de um Carnaval, em que ainda queria mostrar quanto valia. Foi sepultado, segundo é fama, no cemitério do Cajú; mas antigos amigos e conhecidos ignoram o paradeiro dos despojos mortais do velho Nogueira Paredes, que conheci de perto e com quem, às vezes, conversei. Está feita a reivindicação. Ao Nogueira ninguém ousará disputar a glória da descoberta do Zé-Pereira. E, se lá no etéreo assento onde habitas, memória desta vida se consente, recebe, no dia de hoje, esta singular lembrança, já que os continuadores da tua obra retumbante não se lembram de ti e nem sabem o teu nome. O mundo foi, é, e será sempre assim. (2011, p. 329)

Diferentemente de Vieira Fazenda, que demonstrava ter proximidade com José Nogueira, Luís Edmundo (1880-1961), em sua obra *O Rio de Janeiro do meu tempo*, publicada em 1938 (reedição em 2003), retrata uma sociedade em processo de construção em busca de uma identidade brasileira. Se na obra de Vieira Fazenda havia uma tentativa de mostrar as relações alegres e harmoniosas, para identificar uma origem portuguesa, nos escritos de Luís Edmundo há demonstração do que precisava ser higienizado para que o Rio de Janeiro adentrasse a modernidade dos europeus. Considerado jornalista e historiador, amante da política do prefeito Francisco Pereira Passos (1902-1906) na virada do século XIX para o XX, sua obra é influenciada por um espírito de mudança dos padrões que não admitia a ideia de “festa da rua” como algo civilizado.

CARNAVAL foi sempre, entre nós, uma festa de plebe. E de rua. Zabumba das Pan-deiradas, Gaitadas, Gritos: vi-vôô! Berrarias: Evoéé! Desafogo grosseiro da massa. Ventura desalinhada de almas impetuosas e rudes. Alegria tresloucada e pagã. Em 1852, para aumentar tanta balbúrdia, como um fantasma, surge o neurastênico zé-pereira!

Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores, caixas de rufo ou bombos, por entre alucinantes brados, passam pelas ruas, batendo, surrando, martelando, com estrondo e fúria, a retesada pele daqueles roucos e atroadores instrumentos. É um desabafo estúpido e brutal de criatura que sente a necessidade de cantar, debater, de bramir a alegria em cachões, que lhe vai n'alma. Que, se o homem de elite, quando venturoso, sorri, o da plebe, em geral, feliz, expande-se em ruídos, gargalha, espinoteia e dá patadas.

A princípio, o zé-pereira é um préstito de fragoroso alarido. Batecum Estrondear de pelicas. Berraria caótica e hiperacústica de sons loucos, de brados, loucos, de barulheira louca. Não se canta. De resto, as palavras não se riam ou vidas, ante o ensurdecedor e reboante conflito de estrondos e retumbos que a fúria de braços vigorosos arranca, vi o lentamente, ao oco das caixas, dos bombos e tambores

Dig, Dig, Dig, Bum.

Dig, Bum,

Dig, Bum,

Dig, Dig, Dig, Bum.

Dig, Bum,

Bum, Bum.

Só quando aqui nos chega a mar chabuliçosa dos *Pompieri de Nanterre*, que o povo carioca barulha e o assobio de mole que pela rua desafina e consagra, é que se consegue um pouco de armistício para o ouvido do próximo. *Habeas corpus* feliz. Trégua amável. Não há rancho carnavalesco que não cante.

E viva o zé-pereira

Que a ninguém faz mal,

E viva a bebedeira

Dois dias de Carnaval!

Ta, tara-ra-ra

Ta, tara-ra-ra

Ta, ta-ta-ta-ta.

Logo, porém, recomeça o tã-tã cavernoso das pelicas em sova, enquanto a massa estouvada e bulhenta ondula, rola em fúria acesa pelas ruas estreitas da cidade, como uma roda de fogo movida por Satã.

É o negro. É o branco. É o mulato. É o Brasil. É toda a nacionalidade borbulhando, estorcendo-se, saltando, bocas em *os*. Faces hila respingando suor ou zarcão. Trejeitos. Saracoteios, Chufas, Guinchos.

Loucura geral. A rua coalha-se de doidos. Os que têm juízo, fogem... Os irracionais, habituados ao homem melancólico, rosnam e, desconfiados, olham-no de soslaio. E continua a multidão aos boléus, pelas ruas, sanhuda e desenfreada, na sua infatigável barulheira, sem sede ter, sem diminuir, sem afrouxar aquela nervosidade que a todos desnorteia.

Há quem desame a rajada terrísona e iracunda, capaz até de romper os tímpanos do ouvido, matina da formidolosa que os sentidos contundentes perturbam e exasperam, mas há também quem com ela se encante e se embriague, sorvendo-a como quem sorve canjirões de vinho. A mais perigosa de todas as bebedeiras é a que põe dentro do

coração de um homem triste o favo da alegria e do prazer. Chega a matar. Que há quem morra de contentamento, como quem morra de dor.

O zé-pereira é português. Sente-se. Na alegria desabusada que desperta, no ruído infernal que precipita. Achou, aqui, clima propício. Ficou. Faz bem na terra onde a alegria é pouca; reconforta, estimula, atiça, alenta, anima. Quem tiver ouvidos de tímpano fino ou delicado que os tape ou fuja. Que a alma rude do homem que trabalha e sofre o ano inteiro precisa expandir-se em grosseiras e reais alegrias:

Dig, dig, dig, bum.

Dig, bum.

Dig, bum.

Trouxe às plagas da América o pavoroso ruído, certo José de Azevedo Paredes, que pelo nome não se perca. Era um rapaz filho do Porto, simpático e brincalhão, com loja de sapateiro, ali à Rua de São José. Parece que a ideia de zabumbar nasceu-lhe do hábito de bater solas. E Paredes, dizem que a sabia bater como bem poucos. Questão de pulso. Vigor. Ritmo. Na hora de despedir o peso da vaqueta era como se vibrasse o martelo dos couros. Zabumbava. E zabumbando, zabumbava tanto que estourava e partia bombos e tambores.

Um arrebenta-pelicas de primeira! Foi grande sucesso a novidade, logo que apareceu. Depois, delírio. Acabou desespero. Aflição. (EDMUNDO, 2003 [1938], p. 461-478).

Em seu texto, Luís Edmundo se utiliza da liberdade, própria da crônica, para fazer com que seus leitores compreendam a experiência “infernal” que eram as saídas dos “zé-pereira”, em um discurso bem elaborado para demonstrar a necessidade de se conterem tais atividades em defesa de novos costumes. O autor argumenta as origens de nosso personagem, criador da manifestação, enfatizando que a questão foi deixar os imitadores para continuarem a balbúrdia, como o próprio diz. Cunha (2002), em suas notas, nos lembra que a obra de Edmundo foi escrita quando ele tinha 60 anos: ele nasceu em 1878 (e morreu em 1961), sendo uma constatação que nos leva ao desígnio de um relato que já se distanciava dos traços de origem do próprio José Nogueira levantados por ele.

Zé Pereira carnavalizado

A transição do personagem nos mostra como a inversão do grotesco está presente, se notarmos que o José Nogueira é retratado como:

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoadada, altura regular, ombro e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdome por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo saúde, sadio e robusto sem nunca ter tomado um remédio. (FAZENDA, 1919, p. 327)

Era um rapaz filho do Porto, simpático e brincalhão, com loja de sapateiro, ali à Rua de São José. (EDMUNDO, 2003 [1938], p. 477)

Nota-se um personagem avesso ao retratado pela revista *Fon Fon* na figura I, que apresenta os traços exagerados que satirizam o bater dos bombos em movimentos pesados. O “rapaz filho do porto” adequa-se aos modos dos bons costumes da elite carioca, com bom comportamento, com traços do estereótipo português e que se encaixa na forma que nossos cronistas querem idealizar para o novo brasileiro, viril e masculinizado. A versão da masculinidade viril percorre os escritos em que as descrições detalham o homem forte, o brasileiro simpático e alegre. Essa masculinidade, tomada como característica, reflete o contraponto com a menção da participação das mulheres na brincadeira carnavalesca, o que é, até certo ponto, inexistente, sendo elas excluídas do divertimento. Vejam que apesar de Vieira Fazenda trazer uma concepção da performance como algo romantizado, a compreensão de grotesco presente na carnavalização está associada à dimensão da rua. Quando a ação performática ganha as ruas cariocas, ela deixa de ser um retrato civilizado, na concepção de Luís Edmundo, e se transforma na ingratidão dos “imitadores”, que não reconhecem seu criador, e nos loucos, doidos e alucinados.

No ano seguinte, apareceram os imitadores, mas nenhum deles levou de vencida o primacial *Zé-Pereira* do Paredes, que se distinguia ao longe pela certeza das pancadas no bombo e pelo ritmo dos tambores. Esse segredo levou-o ele para o túmulo, nunca sendo excedido nem jamais imitado. (FAZENDA, 1919, p. 328)

Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores, caixas de rufo ou bombos, por entre alucinantes brados, passam pelas ruas, batendo, surrando, martelando, com estrondo e fúria, a retesada pele daqueles roucos e atroadores instrumentos (...) Loucura geral. A rua coalha-se de doidos. (EDMUNDO, 2003 [1938], p. 475-478)

No estudo da linguagem, Bakhtin caracteriza como dialógicos todos os tipos de discursos, e essas construções se dão em enunciados entre textos e contextos (JUNIOR, 2005). Ao analisar os discursos produzidos por nossos cronistas, podemos estabelecer as relações dialógicas entre a constituição da linguagem e a sociedade composta naquele momento. Assim a visão dos nossos interlocutores e suas polifonias podem ser acessadas no processo de leitura, gerando imagens performáticas e, conseqüentemente, teatralizadas. Vejam que há intenção de que o leitor tenha a capacidade de criar uma imagem do personagem por meio da leitura, provocando uma atitude responsiva.

Em tempos em que a elite precisava de um elemento para combater a versão de um carnaval popular e forçar a introdução de um novo tipo, o personagem *Zé Pereira* não poderia ser uma figura estereotipada do meio popular ou das ruas, mas alguém com prestígio e parecido com uma versão europeia, sendo, inclusive, português, segundo a descrição de Vieira Fazenda. A teatralidade na construção e na descrição deste “homem de bem” não se abala nem quando é acrescida dos instrumentos de percussão, que eram os objetos importantes para a performance que percorria as ruas, condenados por Luís Edmundo por causa da “barulheira” emitida.

A oscilação entre a disposição de incorporar símbolos coletivos nascidos da alegre “alma” popular e a rejeição radical de algumas de suas dimensões frequentou muito cedo as pautas das elites e dos “homens de letras” preocupados em desenhar uma identidade para a nação. Em meio à ambiguidade política que sempre cercou uma noção como esta, o zé-pereira prestava-se à positivação por outro bom motivo: em anos de aguda tensão racial e social em torno da causa da abolição que se avultava, ele parecia ter uma origem menos comprometedora que os temidos batuques africanos. (CUNHA, 2002, p. 376).

A virada do séc. XIX é marcada por essa necessidade de se criar uma ideia de nacionalidade. Como podemos perceber até então, nossos autores criaram recursos linguísticos e performáticos, em seus discursos para o leitor. Veja como o grotesco é detalhado na descrição dos seguidores do Zé Pereira, em algumas passagens da crônica de Luís Edmundo (2003 [1938], p. 475-476):

Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores

Logo, porém, recomeça o tã-tã cavernoso das pelicas em sova, enquanto a massa estouvada e bulhenta ondula, rola em fúria acesa pelas ruas estreitas da cidade, como uma roda de fogo movida por Satã.

O uso de termos como “satânicos tambores”, “cavernoso” e “roda de fogo movida por Satã” exprime o rebaixamento da performance. Expressões que criam o contraponto com a religiosidade, determinando que as transformações ocorridas desde a origem tornaram-se ações consideradas *não civilizadas* para a sociedade carioca. Assim “a característica determinante do realismo grotesco é o rebaixamento de tudo que é elevado e espiritual, ideal e abstrato, a um nível material e corporal, sublinhado como baixo” (HERMENEGILDO, 1995, p. 14).

A linguagem atribuída às teatralidades do Zé Pereira pode ser analisada nos enunciados dos autores na demonstração de pequenas ações. A segunda vida do povo carnavalesco – a festa, o riso, a linguagem – se diferencia do cotidiano. Essa nova linguagem que se forma se estabelece por uma construção textual que, carnavalizada, reflete a ação performática evidenciada na bebedeira, na grosseria, na alegria e nos gritos expandidos, bem como nas onomatopeias da reprodução fonética dos bumbos, presentes na obra de Edmundo (2003 [1938], p.461-478) como: “A mais perigosa de todas as bebedeiras é a que põe dentro do coração de um homem triste o favo da alegria e do prazer”; “Que a alma rude do homem que trabalha e sofre o ano inteiro precisa expandir-se em grosseiras e reais alegrias”; “vi-vôê Evoééé”; “Dig, Dig, Dig, Bum. Dig, Bum” e “Ta, tara-ra-ra”.

As crônicas, ao estabelecerem a construção do personagem Zé Pereira, utilizam-se de recursos teatralizados e carnavalizados para contrapor ou impor uma nacionalidade civilizada nos moldes europeus. Dessa forma, iremos perceber, por meio de seus discursos, que “a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo

e inédito.” (BAKHTIN, 2015 [1963], p. 168). Os autores criam um mundo utópico e carnavalesco. Essa festividade está marcada pela sensibilidade das memórias, que buscam evidenciar uma sociedade diferente de seu tempo, em que a festa carnavalesca estava marcada pelo conflito de grupos, por diversas mudanças territoriais e pelas marcas deixadas pela escravidão no Brasil. Enquanto os homens de letras forçavam para se afirmar, os grupos sociais lutavam para se reestabelecer na nova estrutura de uma sociedade sem escravos.

Cunha (2002), em sua pesquisa sobre os vários Zés, destaca que não é possível estabelecer uma gênese devido às polifonias presentes nos discursos, nos documentos e nas imagens. As transformações ocorridas nas performances nos dizem que o Zé Pereira ganhou vários espaços, desde as ruas até os salões das grandes sociedades, sendo incorporado e até confundido com outras manifestações do carnaval carioca entre sociedades carnavalescas, cordões e ranchos. Um exemplo dessas expressões é a cena cômica *O Zé-Pereira Carnavalesco* (1869)⁵, escrita e encenada pelo ator Francisco Corrêa Vasques (1839-1892). Trata-se de uma paródia da peça francesa *Les pompiers de Nanterre* que levou aos palcos os elementos da rua carnavalesca, transformando a manifestação da rua e suas pluralidades. A cena que incluía diálogos e canções trazia um verso repetido que foi amplamente divulgado entre as sociedades carnavalescas do final do séc. XIX no Rio de Janeiro. “A cançoneta, que se tornou amplamente conhecida até os dias de hoje, foi levada aos palcos com uma nova letra, preparada especialmente para a ocasião” (FERREIRA, 1979 [1939], p. 401):

Viva o Zé Pereira
Que a ninguém faz mal,
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval.
Zim, balala! Zim, balala!
E viva o carnaval!

A carnavalização da cançoneta parodiada e elevada nos versos “E viva a bebedeira” e “Zim, balala! Zim balala” nos traz uma linguagem da rua, em prol de uma comunicação dialógica com o leitor, tendo em vista a concepção de um enunciado em que os signos presentes nas onomatopeias e na bebedeira de carnaval são entendidos diretamente por seus aspectos sociais, culturais e históricos (BAKHTIN, 1929) fazendo circular um discurso concreto que cria a ideia de um Zé Pereira unificado e nacionalista e que pode agregar as pessoas em uma só canção.

5 A peça possui elementos importantes de carnavalização em seus personagens, exatamente para construir uma visão de “pacificidade e convivência entre os personagens e plateia” (CUNHA, 2002, p. 377). Portanto, essa análise não caberia neste trabalho, pois evoca elementos do teatro ligeiro no final do Séc. XIX e toda a trajetória de Francisco Correia Vasques, um dos percursores desse estilo no Brasil.

Zé Pereira e suas novas expressões

As performances são comportamentos. Conforme nos apresenta SCHECHNER (2005), toda performance é formada por *frames*, tiras de comportamentos que estão em constante restauração. Por isso não poderíamos deixar de destacar que a ideia de uma unificação nacional e pacífica, desenvolvida por nossos cronistas da virada séc. XIX e utilizada como missão para a construção de uma identidade brasileira, apenas se recriou, não atingindo seu objetivo homogeneizador. Ao compararmos o retrato descrito do Zé Pereira, desenhado por Vieira Fazenda e Luís Edmundo, que elencaram a alegria, mas condenaram a festa do povo, vamos perceber que o povo resiste e se reconstrói em comportamentos restaurados de décadas em décadas.

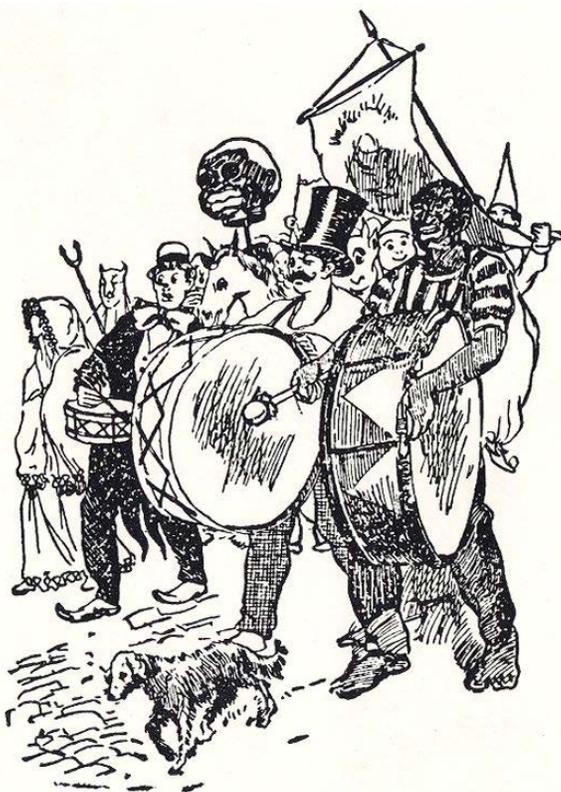


Figura 2 - Zé-pereira - Desenho de Armando Pacheco. Fonte: PACHECO, 1957 in EDMUNDO, 1957, p. 478.

O Zé Pereira na imagem de Armando Pacheco (1913-1965), que compõe o livro de Luís Edmundo, retrata uma mistura de personagens carnavalescos. Os bumbos que vêm à frente, seguidos do estandarte, dos mascarados e dos fantasiados. Elementos que eram atribuídos a outras manifestações também estão presentes, como os diabinhos e as caveiras, que eram característicos nos cordões carnavalescos (CUNHA, 2002; FERREIRA, 2004).



Figura 3 - José Malhoa. *Volta da feira* (Chegada do Zé Pereira à Romaria). Óleo sobre tela, 1905. Fonte: Arquivo digital⁶.

Observamos que a figura 3 é uma pintura portuguesa de 1905, e que os elementos e a disposição dos personagens, em ambas as figuras, estão com a mesma distribuição espacial, atestando a relação dos contextos brasileiros em relação ao português. Nos dias de hoje, os bombos portugueses, assim como os brasileiros, tornaram-se teatralidades diversas, demonstrando o que Cunha (2002) intitula de vários Zés. Vejamos as imagens a seguir:

⁶ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/502855114639266131/?lp=true>. Acesso em: nov. 2019.



Figuras 4 e 5 - Zé Pereira em Itaberaí-GO. Fonte: FARIA, 2014. Acervo Etnográfico



Figura 6 - Bloco do Zé Pereira em São Bento do Sapucaí-SP. Fonte: Arquivo do grupo.



Figura 7 - Zé Pereira de Portugal. Fonte: Arquivo digital.⁷

7 Disponível em: <http://www.imagesofportugal.net/media/8d5863fc-115a-11e3-95ed-d38896f351e5-traditional-drummers-zes-pereiras-acting-during-the-our-lady> }

Bakhtin (1987 [1965], p. 162-163) percebe que “a composição e o caráter dos elementos capazes de metamorfosear o conjunto da linguagem e de criar um grupo de pessoas que utilize uma expressão familiar modificam-se no curso dos tempos”. Essa característica significativa da carnavalização nos mostra que as imagens anteriores e suas composições estéticas tornaram-se modificações valorosas que definem cada grupo e seus indivíduos. A teatralidade emergente na estética das cores, dos instrumentos, das vestimentas, das máscaras e da gestualidade nos corpos alterados, nos mostra que as características no interior dos grupos com suas linguagens próprias, se fortaleceu e conduziu para o surgimento de uma diversidade de performances brasileiras e portuguesas.

Considerações finais

A teatralidade carnavalesca presente nas manifestações culturais dos grupos que se intitulam Zé Pereira nos dias de hoje nos faz refletir sobre o processo de constituição dos grupos e como suas especificidades os fazem construir uma nova linguagem verbal e corporal. O uso dessa linguagem que surge no interior dos grupos carnavalescos influenciou e influencia as formas constituintes de comunicação de várias épocas: isso aconteceu na Idade Média, na forma como a igreja estabeleceu se comunicar com seus fiéis e foi incorporando a festa ou na tensão de tentar modificar, a seu modo, adaptando seu calendário; ocorreu no Renascimento, por meio das artes; e no Brasil, por meio das charges, das paródias, da música, do teatro ligeiro, do teatro de revista, da poesia e de tantas outras formas de discurso.

A teatralidade permeada pelo riso, na tensão do limiar, do grotesco, que nos dá vários zés, em variados carnavais, nos mostra que o jogo coletivo, com suas próprias regras e sua capacidade híbrida, vai contra a tentativa de homogeneizar as festas. O que nos aponta que o Zé Pereira foi lido em épocas e lugares diferentes e se destaca pela capacidade de se adaptar ao contexto em que está ativo.

SOBRE OS AUTORES

MARCELO FECUNDE DE FARIA é doutorando em Performances Culturais (PPGPIC/UFG). Grupo de Pesquisa Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance (UFG). Academia Edu: <https://independent.academia.edu/MarceloFecunde>. Núcleo de visibilidades de pesquisas em Performances Culturais: @performances.culturais
fecunde@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0562-5259>.

ROBSON CORRÊA DE CAMARGO é doutor em teatro (ECA/USP). Idealizador e fundador do Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da UFG (2011, Mestrado e Doutorado). Encenador e crítico de teatro, coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais e o Máskara – Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance (UFG).

Artigos em: https://www.researchgate.net/profile/Robson_Camargo/research

robson.correa.camargo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3740-4722>

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Grijphus, 2000.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987 [1965].

BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010 [1920-24].

BAKHTIN, M. “Arte e responsabilidade”. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011a, p. XXXIII-XXXIV.

BAKHTIN, M. “O autor e a personagem na atividade estética”. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011b, p. 3-186.

BAKHTIN, M. “Apontamentos de 1970-1971”. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011c, p. 367-392.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999 [1929].

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. *Essais Critique*. Paris: Editions du seuil, 1971.

BAUMAN, Richard (ed.). *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. NewYork, Oxford, Oxford University Press, 1992.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles Leslie., 1990. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. In Annual Review of Anthropology V. 19, Bernard J. Siegel, ed. Palo Alto, Annual Reviews, 1990

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, v. 29, n. 3, set./dez. 2014.

BOCH, E.; GROSSMANN, F. “Referir-se ao discurso do outro: alguns elementos de comparação entre especialistas e principiantes”. *Revista Scripta*, v. 6, n. 11. Belo Horizonte: PUC Minas, 2002.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, 2016.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enuncionado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, 2016.

CAMARGO, R. C.; REINATO, E. J.; FERNANDES, H. S. *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011.

- CAMARGO, R. C. “A crítica e a crítica genética: diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral”. *Gestos*, v. 4, p. 13-32, abr. 2007. Versão ampliada em: https://www.academia.edu/168182/2008_Teatro_e_Recepção_A_Crítica_e_a_Crítica_Genética_Diálogos_sobre_o_entendimento_do_espetáculo_teatral. 2008.
- CARLSON, Marvin. *Performance – Uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CARNAVAL. Revista Fon Fon, ano III, n. 8, 18 de fevereiro de 1909. [HYPERLINK http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1909/fonfon_1909_008.pdf]. Figura 1.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- COSTA, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2000.
- COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia, 2005.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Carnavais e outras f(r)estras: ensaios de história social da cultura*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.
- DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DISCINI, Norma. *Carnavalização* in BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, 2016.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1983.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 2003 [1938]. 3v
- EVREINOFF, Nicolas. *El teatro en la vida*. Santiago de Chile, 1936.
- FARIA, Marcelo Fecunde de. *Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-GO*. 2015. 176 f. Dissertação. (Mestrado em Performances Culturais). Universidade Federal de Goiás, Goiás.
- FARIA, Marcelo Fecunde de. *Zé Pereira em Itaberaí-GO – mascarados*. Fotografia. 2014.
- FARIA, Marcelo Fecunde de. *Zé Pereira em Itaberaí-GO. Tocadores de bumbo*. Fotografia. 2014.
- FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica/IHGB/Instituto Light, 2011, 5 v.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta ECA/USP*, v. 8, p.197-210, 2008.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.
- FERNANDES, Silvia. “Teatralidades contemporâneas”. In: WERNECK, Maria Helene; BRILHANTE, Maria João (Orgs). *Texto e Imagem: estudo de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras 2009.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques – o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979 [1939].
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- FREUD, S. Esboço de psicanálise. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (v. XXIII, p. 168-245). Rio de Janeiro: Imago, 1955.
- GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do Século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação cultural, Gerência de Informação, 2007.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014 [1959].

- HERMENEGILDO, A. *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Barcelona: Oro Viejo, 1995.
- JUNIOR, Roberto Abdala. *O Cinema é uma outra história: Considerações sobre o Cinema nas aulas de história*. 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/junior-roberto-cinema-outra-historia.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2019.
- LANGDON, Esther Jean; PEREIRA, Éverton Luís. (org.) *Rituais e performances: iniciações em pesquisa de campo*. Florianópolis: UFSC, 2012.
- LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Mauad: Rio de Janeiro, 2012.
- LOPES, Antônio Herculano. *Performance e História (ou Como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1994.
- MALHOA, José. Volta da feira (Chegada do Zé Pereira à Romaria). Óleo sobre tela, 1905. Figura 3. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/502855114639266131/?lp=true>. Acesso em: nov. 2019.
- MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- MUSEU DO ZÉ PEREIRA. Bloco do Zé Pereira em São Bento do Sapucaí-SP. Figura 6. Arquivo web do grupo. Facebook: @museudozepereira. Disponível em: www.facebook.com/museudozepereira. Acesso em: 1 nov. 2019.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Tradução de: Maria Lúcia Pereira et al. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PACHECO, Armando. *Zé-pereira. Desenho*. In: EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. 3v
- PINHEIRO, Marlene M. Soares. *A travessia do avesso: sob o signo do carnaval*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 1988.
- VALENÇA, Raquel; VALENÇA, Suetônio Soares. *Serra, Serrinha, Serrano: Império do Samba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- ZÉ PEREIRA DE PORTUGAL. Arquivo digital. Disponível em: <http://www.imagesofportugal.net/media/8d5863fc-115a-11e3-95ed-d38896f351e5-traditional-drummers-zes-pereiras-acting-during-the-our-lady>. Acesso em: nov. 2019.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Entre ciência e história: Brasil, um jardim para a França

[*Between science and history: Brazil, a garden for France*]

Ana Beatriz Demarchi Barel¹

RESUMO • A literatura de viagens que diz respeito às relações entre França e Brasil remonta a tempos pré-coloniais, quando, ao menos no século XII, narrativas míticas circulavam na Europa e descreviam, imaginando, o território que virá a ser chamado pelos portugueses de Brasil. Realizando um recorte cronológico, dedicamo-nos ao estudo de dois viajantes franceses do século XIX, praticamente contemporâneos, Ferdinand Denis e Auguste de Saint-Hilaire. Nossa leitura, na primeira parte do artigo, se funda na aproximação entre os romances indianistas de Alencar, *Iracema* e, sobretudo, *O guarani*, e uma obra ficcional de Denis, o conto “Les machakalis”, com o intuito de destacar a representação do indígena nos dois autores. Num segundo momento, cotejamos *Voyage aux sources du rio S. Francisco et dans la province de Goyaz*, relato de viagem de Saint-Hilaire, com as obras literárias de Alencar e Denis para destacar a imagem que o botânico francês define para o Brasil e que retoma, num certo sentido, o mito fundador do país, fortemente ligado ao indígena, de um jardim verdejante. • **PALAVRAS-CHAVE** • Ferdinand Denis; Auguste de Saint-Hilaire; relatos de viajantes franceses. •

ABSTRACT • The travel literature that relates to relations between France and Brazil dates back to pre-colonial times when, at least in the 12th century, mythic narratives circulated in Europe, and described, imagining, the territory that the Portuguese will call Brazil. Carrying out a chronological outline, we dedicated ourselves to the study of two 19th century French travelers, practically contemporary, Ferdinand Denis and Auguste de Saint-Hilaire. Our reading, in the first part of the article, is based on the approximation between the Indianist novels by Alencar, *Iracema* and, above all, *O Guarani*, and a fictional work by Denis, the short story “Les machakalis”, in order to highlight the representation of the indigenous in the two authors. In a second moment, we compared *Voyage aux sources of the S. Francisco river et dans la province de Goyaz*, a travel account by Saint-Hilaire, with the literary works of Alencar and Denis in order to highlight the image that the French botanist defines for Brazil and that retakes, in a certain sense, the founding myth of the country, strongly linked to the indigenous, of a verdant garden. • **KEYWORDS** • Ferdinand Denis; Auguste de Saint-Hilaire; reports of French travelers.

Recebido em 20 de setembro de 2020

Aprovado em 18 de agosto de 2021

BAREL, Ana Beatriz Demarchi. Entre ciência e história: Brasil, um jardim para a França. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 166-185, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p166-185>

¹ Universidade Estadual de Goiás (UEG, Anápolis, Goiás, Brasil).

A literatura de viagens entre França e Brasil pode ser identificada já em tempos pré-coloniais, quando, ao menos no século XII, narrativas míticas circulavam pelo continente europeu e descreviam, imaginando, o território que virá a ser chamado pelos portugueses de Brasil: uma ilha muito verde, inicialmente localizada a oeste da Irlanda e que, após vários deslocamentos retóricos e míticos, será finalmente situada a oeste do continente africano. Sendo mencionada em relatos de viagens, a ilha será representada em inúmeros mapas, construindo uma cartografia imaginária desde ao menos a Idade Média, mas remontando às narrativas de Frei Brandão e seus seguidores, no século VI.

Ainda que esse não seja o objetivo de nosso trabalho, deixamos a seguir o trecho em língua francesa e nossa tradução livre para a língua portuguesa do momento em que São Brandão e seus companheiros chegam ao que consideram ser o Paraíso Terrestre, um jardim que foi associado no discurso historiográfico à natureza imaginária do Brasil.

Enfin, le Roi divin leur permet d'approcher du rideau de brouillard qui cerne de toutes parts le Paradis dont Adam avait été seigneur. Les gros nuages obscurcissent tout, de sorte que les héritiers d'Adam n'ont plus aucun recours : l'énorme rideau de brouillard empêche de voir à tel point que celui qui le pénètre est complètement aveuglé à moins que Dieu ne lui fournisse une vision qui lui permette de traverser le brouillard. Alors l'hôte déclara : « Il n'y a pas de temps à perdre; mettez toutes voiles dehors ! » A mesure qu'ils approchent, le nuage se déchire et leur ouvre un passage étroit. Ils s'aventurent à travers le brouillard, et leur chemin s'élargit. Flanqués de part et d'autres d'énormes murailles de brouillard dense, qui s'accumule à droite et à gauche, ils mettent toute leur confiance dans leur hôte. Pendant trois jours, ils font voile en ligne droite, suivant le chemin qui s'est ouvert pour eux. Le quatrième jour, à la grande joie des pèlerins, ils sortent du nuage. Laissant le brouillard derrière eux, ils arrivent en vue du Paradis. Ils voient tout d'abord un mur qui s'élève jusque dans les nuages, un mur sans créneaux, ni chemin de ronde, ni brèche, ni tour d'aucune sorte. Aucun des moines ne sait, à vrai dire, de quel matériau ce mur est construit, mais il est encore plus blanc que neige : c'est le Roi céleste qui l'a érigé. Il l'a fait sans le moindre effort, tout d'une pièce et sans brèche. Il est parsemé de gemmes qui projettent une grande lumière éclatante : chrysolithes de choix tachetés d'or en grande quantité; le mur flamboie, resplendissant de topazes, chrysoptases,

hyacinthes, calcédoines, émeraudes, sardoines; en bordure, des jaspes et des améthystes luisent avec éclat; il y a aussi la jacinthe brillante, le cristal et le béryl qui se renvoient leur luminosité : c'est un artiste de grand talent qui a su monter de telles réfléchissent entre brillance de leurs reflètent à leur tour les unes dans les autres. La mer clapote contre les hautes montagnes de marbre dur qui s'étendent loin du mur; et sur cette chaîne de montagnes de marbre s'élève une autre montagne entièrement d'or pur. Au sommet de celle-ci se dresse le mur qui enclot les fleurs du Paradis. C'est ce mur, situé ainsi en position dominante, qui (s'il n'y avait pas eu Adam) aurait dû nous servir d'abri. Les moines mettent le cap directement sur l'entrée, mais il leur est très difficile de la franchir, car elle est gardée par des dragons qui brûlent de partout comme s'ils n'étaient pierreries. Elles elles la grande couleurs qui se la poignée en haut, la pointe en bas; celui qui n'en a pas peur est bien téméraire, et il n'est pas étonnant, je crois, si les moines s'effraient. La glaive se balance et tournoie; rien qu'à le voir, on a le vertige. Ni le fer, ni le roc, ni le diamant ne donnent de protection contre son tranchant. Puis les moines virent venir à leur rencontre un jeune homme d'une très grande beauté; il s'agit du messager de Dieu qui leur donne l'ordre d'accoster. Dès qu'ils sont à terre, il les accueille en les appelant chacun correctement par leur nom, puis il les embrasse avec tendresse. Il calme tous les dragons et les fait se coucher par terre en grande humilité et en paix; il fait retenir le glaive par un ange qu'il fait venir. L'entrée est dégagée, et ils entrent tous dans la gloire assurée. Le jeune homme, les précédant, leur fait visiter le Paradis. Ils voient une terre très fertile en beaux bois et en prairies. Les prés, splendides et constamment en fleurs, y forment un jardin. Les fleurs sentent très bon, comme il convient à un endroit qu'habitent les saints, un lieu où les arbres et les fleurs font les délices de ceux qui les regardent, et où les fruits et les parfums sont d'une richesse inestimable. Ni ronces, ni chardons, ni orties n'y poussent à profusion; il n'y a pas d'arbre ni d'herbe qui n'exhale une odeur suave. Les arbres sont continuellement chargés de fruits, et les fleurs toujours en plein épanouissement, sans tenir compte de la saison qui ne change pas; c'est toujours l'été, et le temps reste doux. Les fruits sont toujours mûrs sur l'arbre. Les fleurs produisent sans cesse leur semence; les bois sont toujours remplis de gibier, et toutes les rivières d'excellents poissons. Il y a des rivières où coule le lait. Cette abondance règne partout : les roselières exsudent le miel grâce à la rosée qui descend du ciel. Il n'y a pas de montagne qui ne soit d'or, pas de grosse pierre qui ne vaille un trésor. Le soleil ne cesse d'y briller de tout son éclat, aucun vent, aucun souffle ne vient remuer le moindre cheveu, aucun nuage dans le ciel ne masque la lumière du soleil. L'habitant n'y souffrira aucun malheur, il ne connaîtra aucun orage, il sera à l'abri du chaud, du froid, de l'affliction, de la faim, de la soif, de la privation. Il aura tout ce qu'il souhaite, en abondance. Il est certain de ne jamais être privé de ce qu'il désire le plus; il l'aura toujours à sa disposition. Absorbé par la contemplation de toute cette félicité, Brendan ne voit pas passer le temps; il voudrait y rester encore longtemps. Le guide le mena beaucoup plus loin encore, et lui fit voir bien d'autres choses : il lui décrit en grands détails les délices dont jouira chacun. Il gravit un tertre aussi haut qu'un cyprès, et Brendan le suit; d'ici Brendan et ses moines ont des visions qu'ils ne parviennent pas à expliquer. Ils voient des anges et les entendent se réjouir de leur arrivée. Ils écoutent leurs grands chants mélodieux mais en viennent à ne plus les supporter : les mortels ne sont pas de nature à comprendre ou à concevoir tant de gloire. Leur jeune guide leur dit : « Faisons demi-tour ! Je ne vous mènerai pas plus loin; il ne vous est pas permis de continuer, car tout cela dépasse votre entendement. Brendan, tu as pu voir le Paradis que tu as supplié Dieu de te révéler. Plus loin, il y a cent mille fois plus de gloire que tu n'as vue jusqu'ici. Pour le moment, en attendant que

tu reviennes ici, tu n'en connaîtras pas plus. Là où tu es venu aujourd'hui en chair et en os, tu reviendras bientôt en esprit. A présent, pars; tu reviendras pour attendre le Jugement dernier ici. Fais emporter avec toi quelques-unes de ces pierres comme témoignages de consolation. » Quand le guide eut fini de parler, Brendan s'en alla, emportant des témoignages de sa visite au Paradis. Il prit congé de Dieu et des saints bien-aimés du Paradis. Le jeune homme les reconduziu : quand ils furent tous embarqués dans le bateau, il leur donna sa bénédiction. Ils eurent vite fait de hisser la voile. Leur hôte pieux resta au Paradis où il avait sa demeure légitime. (SHORT; MERRILEES, 1999, p. 114-124).

[Finalmente, o Rei divino permite que eles se aproximem da cortina de névoa que envolve por todos os lados o Paraíso do qual Adão havia sido senhor. As grandes nuvens obscurecem tudo, para que os herdeiros de Adão não tenham mais recurso: a enorme cortina de névoa impede ver tanto que quem nela entra fica completamente cego, a menos que Deus lhe dê uma visão... que lhe permita passar pela névoa. Então o anfitrião disse: “Não há tempo a perder; ponha todas as velas para fora! À medida que se aproximam, a nuvem se rasga e abre uma passagem estreita para eles. Eles se aventuram através da névoa, e seu caminho se alarga. Flanqueados de ambos os lados por enormes paredes de denso nevoeiro, que se acumula à direita e à esquerda, depositam toda a confiança no seu anfitrião. Durante três dias navegam em linha reta, seguindo o caminho que se abriu para eles. No quarto dia, para grande alegria dos peregrinos, eles emergem das nuvens. Deixando a névoa para trás, eles podem avistar o céu. Em primeiro lugar, eles veem uma parede que se eleva até as nuvens, uma parede sem ameia, muralha, brecha ou torre de qualquer tipo. Nenhum dos monges realmente sabe de que material essa parede é feita, mas ela ainda é mais branca do que a neve: foi o Rei Celestial que a ergueu. Ele fez isso sem esforço, inteiro e sem falhas. É cravejado de gemas que projetam uma grande luz brilhante: crisólitos de escolha salpicados de ouro em grandes quantidades; a parede resplandece, resplandecente com topázios, crisoprases, jacintos, calcedônias, esmeraldas, sardônias; na fronteira, jaspes e ametistas brilham intensamente; há também o jacinto brilhante, o cristal e o berilo, que refletem sua luminosidade: é um artista muito talentoso que soube montar tais reflexos entre o brilho de seu reflexo um no outro. O mar bate nas altas montanhas de mármore duro que se estendem longe da parede; e nessa cadeia de montanhas de mármore ergue-se outra montanha inteiramente de ouro puro. No topo fica a parede que envolve as flores do Paraíso. É essa parede, assim situada em posição dominante, que (se não fosse por Adão) deveria ter servido como nosso abrigo. Os monges vão direto para a entrada, mas é muito difícil para eles cruzá-la, pois é guardada por dragões que queimam por toda parte como se fossem pedras preciosas. Eles têm as grandes cores que são a alça na parte superior, a ponta na parte inferior; aquele que não tem medo é muito imprudente, e não é surpreendente, creio eu, que os monges estejam assustados. A espada balança e gira; só de ver você fica tonto. Nem o ferro, nem a rocha, nem o diamante protegem contra o seu gume. Então os monges viram um jovem de grande beleza vir ao seu encontro; é o mensageiro de Deus que lhes dá a ordem de atracar. Assim que eles estão no chão, ele os saúda chamando cada um deles corretamente pelo nome, depois os beija ternamente. Ele acalma todos os dragões e os faz deitar no chão em grande humildade e em paz; ele tem a espada retida por um anjo

a quem ele chama. A entrada é desimpedida e todos eles entram na glória garantida. O jovem, precedendo-os, mostra-lhes o paraíso. Eles veem uma terra muito fértil com belos bosques e prados. Os prados, esplêndidos e em constante floração, formam um jardim. As flores cheiram muito bem, como convém a um lugar onde moram santos, um lugar onde as árvores e as flores fazem as delícias de quem as contempla, e onde os frutos e os perfumes são de uma riqueza inestimável. Nem amoreiras, cardos ou urtigas crescem lá em profusão; não há árvore ou grama que exale um perfume doce. As árvores estão continuamente carregadas de frutos e as flores sempre em plena floração, independentemente da estação que não muda; ainda é verão e o clima ainda é ameno. Os frutos ainda estão maduros na árvore. As flores produzem constantemente suas sementes; os bosques estão sempre cheios de caça e todos os rios com peixes excelentes. Existem rios por onde corre o leite. Essa abundância reina em todos os lugares: os canaviais exalam mel graças ao orvalho que desce do céu. Não há montanha que não seja ouro, nem uma grande pedra que não valha um tesouro. O sol nunca cessa de brilhar ali com todo o seu brilho, nenhum vento, nenhuma respiração vem para agitar o menor cabelo, nenhuma nuvem no céu obscurece a luz do sol. O habitante não sofrerá nenhum infortúnio, não experimentará nenhuma tempestade, estará protegido do calor, do frio, das aflições, da fome, da sede, da privação. Ele terá tudo o que deseja, em abundância. Ele tem certeza de que nunca será privado do que mais deseja; ele sempre o terá à sua disposição. Absorto na contemplação de toda essa bem-aventurança, Brendan não vê o tempo passar; ele gostaria de ficar lá por muito tempo. O guia levou-o ainda mais longe e mostrou-lhe muitas outras coisas: descreveu-lhe detalhadamente as delícias de que cada um desfrutará. Ele sobe um monte tão alto quanto um cipreste, e Brendan o segue; daqui, Brendan e seus monges têm visões que não conseguem explicar. Eles veem anjos e os ouvem regozijando-se com sua chegada. Eles ouvem suas grandes canções melodiosas, mas não as suportam mais: os mortais não são de natureza a compreender ou conceber tanta glória. O jovem guia disse-lhes: “Vamos dar a volta! Não vou levá-lo adiante; você não tem permissão para continuar, pois está tudo além da sua compreensão. Brendan, você tem que ver o céu que implorou a Deus que lhe revelasse. Além, há cem mil vezes mais glória do que você viu até agora. Por enquanto, até você voltar aqui, você não saberá mais. Para onde você veio hoje em carne e sangue, você logo retornará em espírito. Agora vá; você voltará para esperar o Juízo Final aqui. Leve algumas dessas pedras como testemunhos de consolo”. Quando o guia terminou de falar, Brendan saiu, levando testemunhos de sua visita ao céu. Ele se despediu de Deus e dos amados santos no céu. O jovem os conduziu de volta: quando todos entraram no barco, ele lhes deu sua bênção. Eles içaram a vela rapidamente. Seu piedoso anfitrião permaneceu no Paraíso, onde tinha seu legítimo lar.^{2]}

O tema, que já abordamos em trabalho anterior (BAREL, 2006)³, está ligado

2 Indicaremos, logo após os trechos citados em língua francesa, a tradução livre de nossa autoria.

3 Trata-se de artigo que *integra Les Cahiers du CREPAL* n. 12, publicação do Centre de recherches sur les pays lusophones de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, cujo tema central era o conceito de excesso na literatura.

ao que Sérgio Buarque de Holanda discute, confrontando com documentação historiográfica, sobre as visões do Paraíso e os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. *A viagem de São Brandão* seria, portanto, uma antecipação ou coincidência em relação ao nome, bem como à natureza imaginária do Brasil como Paraíso Terrestre.

Esse universo, permeado pela mitologia e registrado pela história, será absorvido pela literatura, que o representará nas relações entre os dois países, suas sociedades e os espaços em que se deslocam. Forjado em sua origem pelo objetivo do viajante que o escreve, o relato de viagem será portador de diferentes conjuntos de informações, apresentando-as sob um amplo leque de tipos de textos, indo de relatórios científicos a diários íntimos, balancetes comerciais e documentos diplomáticos, catálogos científicos, obras de ficção, poemas, cartas, para evocarmos apenas alguns. A complexidade e a riqueza desse material são facilmente confirmadas pela multiplicidade das áreas de conhecimento que se dedicam à temática e aos diferentes campos das ciências que tratam do assunto. A bibliografia sobre os relatos de viagens aproxima a história, a biologia, a botânica, a literatura, a antropologia, a geografia, a diplomacia, as ciências políticas, e tantos outros domínios.

Nesse sentido, realizando um recorte cronológico para delimitar nosso objeto de pesquisa, dedicamo-nos ao estudo de dois viajantes franceses do século XIX, praticamente contemporâneos, Ferdinand Denis e Auguste de Saint-Hilaire. Nossa escolha se justifica pelo fato de que, apesar de terem vivido no Brasil praticamente na mesma época, seus escritos divergem em seus objetivos, em suas motivações e, logo, em sua natureza, tanto estética quanto teórica. Interessa-nos verificar a representação que ambos fizeram do Brasil, em que medida o país é apreendido por seu olhar. Ademais, os itinerários percorridos por Denis e Saint-Hilaire são distintos, ainda que ambos tenham conhecido, em parte, as mesmas regiões. Já antecipando uma qualidade importante da obra de Saint-Hilaire, os escritos do botânico despertam ainda mais interesse uma vez que ele percorre regiões e chega a destinos que poucos viajantes incluíram em seus projetos.

Se Ferdinand Denis é meu já velho conhecido, estando em minhas leituras há cerca de vinte anos, indicando-me caminhos, apontando-me portas a abrir, documentos a desempoeirar em arquivos insuspeitados, outras descobertas virão, ao longo desse percurso que farei com meu novo companheiro de viagens, Auguste de Saint-Hilaire, esse botânico de alma sensível que nos legou um precioso, denso e esperançoso retrato do Brasil, a quem recentemente comecei a me dedicar e a conhecer.

* * *

Ferdinand Denis, viajante francês que esteve no Brasil entre 1816 e 1819, percorrerá parte dos estados da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Como resultado dessa estada brasileira, ele levará na bagagem, no retorno à França, menos do que imaginou ao partir de Paris, e mais do que poderia crer, de volta para casa. Inicialmente, conservador da Bibliothèque Saint-Geneviève, Denis chegará ao cargo de diretor da instituição, legando a ela um acervo importante do qual fazem parte obras que dizem

respeito ao Brasil e aos anos em que nele viveu, em busca de fortuna para a família e de um lugar na diplomacia da França.

Estando no Brasil às vésperas da Independência, Denis percebe as inquietações do momento histórico que vivia o país e, atento a esse estado de coisas, de volta à França, publica várias obras sobre a natureza, a flora, a fauna e os habitantes do Brasil, como *Le Brésil, ou Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitans de ce royaume*, de 1822, e *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie*, de 1824, além de ser o pioneiro nos estudos historiográficos da literatura brasileira, não mais entendida como um ramo exótico das letras portuguesas e, sim, como uma literatura independente da de Portugal.

Será assim que sairá à luz seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, em 1826, consagrando Ferdinand Denis como o precursor dos estudos historiográficos literários brasileiros e como o autor de nossa primeira história literária.

Agindo em duas frentes, o jovem viajante, que deixaria seu nome nos estudos franco-brasileiros, também produz um texto literário, “Les machakalis”, publicado em 1824, no qual exemplifica como deveriam ser nossas obras, quais temas deveriam nos importar e como era fundamental para nossa independência literária, indissociável da política, olharmos para dentro do país, abandonando o modelo neoclássico, as ninfas e musas do Parnaso.

A novela de Ferdinand Denis, ao alçar o índio e a natureza brasileiros a tema digno de ser tratado pela literatura e propor que de fato ambos ilustra identidade nacional da nação recém-independente, marca um ponto de virada na historiografia literária brasileira, inspirando os escritores do chamado Primeiro Romantismo. Dentre eles, José de Alencar.

É, portanto, relevante, a leitura de “Les machakalis” para observarmos a estrutura do texto, classificado como novela ou conto longo, e os preceitos ali contidos sobre a formação de nossa identidade literária. Nele, observamos, por exemplo, um capítulo de abertura que lembra a do romance *Iracema*. O narrador nos revela como teve acesso à história que será contada e que remete ao mito e às narrativas orais. Essa é uma estratégia importante de valorização do material de origem indígena, ou seja, das lendas, do material folclórico de fundo popular no qual se forja a cultura brasileira, alçando-o ao *status* de tema digno de ser incluído no cânone literário. Se em *Iracema* o narrador retoma o processo de transmissão das histórias do povo, assumindo nesse momento, o lugar do contador – “Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a Lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares” (ALENCAR, s. d, p. 20) –, em “Les machakalis” (DENIS, 1824, p. 130) o narrador afirma ter tido conhecimento da trama numa viagem, através de um jovem chefe indígena: “*je veux me borner à rapporter l’histoire qu’un jeune chef raconte autrefois dans ces pays lointains*” (“eu quero me limitar a relatar a história que um jovem chefe recontara outrora nessas terras distantes”).

Em *O guarani* essa estrutura-moldura de evocação mítica não aparece e, sim, um longo introito de dois capítulos intitulados “Cenário” e “Lealdade”, que prepara, pela recuperação do contexto histórico em que se desenrolará o enredo, a introdução dos personagens do romance. Assim, Alencar diversifica as estruturas das obras de

fundo histórico pelo uso de elementos que legitimam o relato, ou pela validade do mito, compartilhado pelas nações indígenas e com valor de verdade simbólica, ou pela inserção de fatos históricos e, portanto, com valor de verdade documental para a cultura do Ocidente e letrada da qual faz parte a do novo país, agora independente.

Essas estratégias consolidam, pela literatura, o discurso histórico que, ao mesmo tempo, lhe fornece estofa e matéria.

Apesar de haver vários pontos em comum entre *O guarani* e “Les machakalis”, como a indicação do contraste já então perceptível entre campo/selva/mato e cidade, a referência à natureza de forma idílica, a tematização dos conflitos e negociações entre índios e brancos, e outros tópicos que poderíamos aqui elencar se este fosse o objetivo deste trabalho, há algumas diferenças que são importantes para a construção de uma identidade literária no Romantismo e para a representação do herói nacional em vias de consolidação, o indígena.

O texto de Ferdinand Denis, aliás, contém elementos já bastante matizados de Realismo, pois, ainda que o tema central seja uma história de amor, denuncia a situação dos povos indígenas no momento mesmo da colonização. Há vários exemplos disso, um deles é o do diálogo entre pai e filho, quando Koumourahy avisa os guerreiros da tribo que partirá em busca do tesouro necessário em troca do casamento com Helena. Nele, o velho guerreiro denuncia os abusos da colonização e a cupidez dos portugueses.

Pourquoi, jeune chef, te laisses-tu abuser par un vain espoir, et qu'as-tu besoin d'aller rassembler des trésors inutiles ? ne connais-tu pas la perfidie de l'étranger ? Si tu l'ignores, les vieillards n'en ont point perdu le souvenir et de longs regrets sont tout ce qu'ils ont retiré de leur ancienne confiance. Tu n'épouseras pas Hélène, te dis-je, on se réjouira de ton infortune, et tes richesses ne feront que des ingrats. Le sort avait accordé aux Portugais le bord de la mer : que viennent-ils chercher dans nos forêts ? Que veulent-ils de nous ? Que demandent-ils enfin ? D'autres t'indiqueront les lieux où tu peux trouver la mort : mes conseils ne te seront jamais funestes ; j'ai toujours méprisé les feintes caresses des Européens. (DENIS, 1824, p. 455).

[Por que, jovem chefe, você se deixa enganar por uma vã esperança e por que precisa ir acumular tesouros desnecessários? Você não conhece a perfídia do estrangeiro? Se você a ignora, os velhos não perderam a memória disso, e longos arrependimentos foi tudo o que eles retiraram de sua antiga confiança. Você não se casará com Helena, eu lhe digo, se alegrarão com sua desgraça, e suas riquezas farão apenas ingratos. O destino dera aos portugueses a beira do mar: o que eles procuram nas nossas florestas? O que eles querem de nós? O que eles pedem enfim? Outros lhe indicarão os lugares onde você pode encontrar a morte: meus conselhos nunca lhe serão funestos. Eu sempre desprezei as carícias fingidas dos europeus].

A viagem do protagonista pelo interior das terras brasileiras em busca do dote para obter Helena é o pretexto para evidenciar a matéria autêntica, inédita e essencialmente nacional que deveria orientar a produção literária de nossos jovens escritores românticos. A viagem pelo território brasileiro permite ao leitor conhecer as diferentes nações indígenas, a relação que tinham entre si, seu conhecimento

da paisagem, da riqueza das terras e os diversos lugares geográficos existentes no percurso. É assim que os Goyazes, os Cayapos, os Ararys, os Patachos surgem pelo caminho, criando os obstáculos imprescindíveis para a valorização das características nobres do jovem herói Koumourahy. Destemido, ele enfrenta todos os inimigos, todas as dificuldades para cumprir sua missão e obter seu prêmio.

Nas duas obras literárias há uma aparente história de amor, sendo necessário, aqui, explicitar o que as diferencia e o que as aproxima. Em ambos os textos, o que se chama de amor não é exatamente aquele em que há a atração física e o sentimento de bem-querer idealizado e sublime. O sentimento que liga os protagonistas, tanto em Alencar como em Denis, é, sob a aparência de amor, o poder. Porém, se em “Les machakalis” ele é descrito mais como paixão e atração, em *O guarani*, ele é tratado como platônico, idealizado, espiritual, como devoção.

Em “Les machakalis” o maior obstáculo para a consumação desse amor é a religião, e Koumourahy abre mão sem grandes resistências de sua fé a fim de obter Helena. Move céus e terras, literalmente, para cumprir sua parte no trato que faz com o ouvidor, seu pai, trazendo para a cidade dos portugueses as riquezas que prometera e que aqueles cobiçavam. É traído, não recebendo Helena como contrapartida a seu esforço.

“Koumourahy, me dit-elle, si tu veux conserver l’amitié, garde- toi de me parler d’amour”. Mais j’étais un insensé que la raison ne pouvait convaincre ; je n’avais plus le pouvoir de lui obéir. Viens visiter ma tribu, lui disais-je quelquefois, mes indiens te regardent comme une divinité bienfaisante ; si tu voulais que je devinsse ton époux, je rassemblerais d’immenses richesses, et tu commanderais à tout ce que m’entoure ; moi-même je n’aurais point d’autre volonté que la tienne. Alors elle s’éloignait comme si ma témérité l’eût effrayée ; ou bien elle me disait : “ je dois habiter les villes ; ce bonheur que l’on goûte dans le désert n’est pas fait pour moi ; tu ne me verras jamais dans ta cabane”. (DENIS, 1824, p. 453).

[“Koumourahy”, ela me disse, “se você quiser manter a amizade, não me fale de amor”. Mas fui um insensato que a razão não podia convencer; eu não tinha mais o poder de obedecê-la. Venha visitar minha tribo, dizia-lhe algumas vezes, meus índios o consideram uma divindade benéfica; se você quisesse que eu me tornasse seu marido, eu acumularia riquezas imensas e você governaria tudo ao meu redor; eu mesmo não teria outra vontade senão a sua. Então ela se afastou como se minha ousadia a tivesse assustado; ou então ela me dizia: “Devo viver nas cidades; essa felicidade que se prova no deserto não é feita para mim; você nunca vai me ver em sua cabana”.]

No romance de Alencar, o que impede a existência do amor é o próprio objetivo do projeto do autor não em escrever um romance de amor, mas que forneça ao Brasil o herói de que necessita. Peri, muito mais do que um homem apaixonado, é a encarnação das qualidades morais do herói-guerreiro, do herói-santo, do herói-armado cavaleiro. Dessa forma, para ele o amor carnal não pode ser um fim, o amor carnal não é sua prioridade, mas a prova, a cada ato, a confirmação de que ele é um guardião e um receptáculo dos valores morais imprescindíveis para o herói que resume a nobreza de caráter de seu povo. Renegar sua fé torna-se então inegociável em termos concretos, objetivos e palpáveis, só se consumando essa descrença quando a troca se faz com

vistas à salvação da vida de Cecília, ou seja, o bem maior e imaterial. Mais do que obras sobre o encontro de raças, sobre relações étnicas, os textos tratam do encontro de colonizador e colonizado e da questão religiosa, do peso desse componente importante da identidade cultural e de sua representação na obra literária. Os obstáculos – ainda que para objetivos diferentes nas duas tramas – não existem entre Cecília e Peri nem entre Helena e Koumourahy por serem elas, brancas, e eles, índios. O narrador, em *O guarani*, de fato, desde o começo do romance, deixa tácito que o sentimento que se tece entre Cecília e Peri não é, de forma alguma, amor, mas submissão.

Assim o amor se transformava tão completamente nessas organizações, que apresentava três sentimentos bem distintos; um era uma loucura, o outro uma paixão, o último uma religião.

Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava. O aventureiro daria a vida para gozar; o cavalheiro arrostar a morte, para merecer um olhar; o selvagem se mataria, se preciso fosse, só para fazer Cecília sorrir. (ALENCAR, 1992, p. 52).

Há, entre a moça branca e o índio, uma relação assimétrica impossível de ser equilibrada, e isso se deve não ao fato de ela ser branca e ele, índio, mas porque o amor entre eles é de outra natureza, é platônico. Peri não ama Cecília, nem ela o ama; portanto, a questão da raça é secundária para o aspecto amoroso da história. A incompreensão entre a forma de entender a realidade entre eles se estabelece quando vem à tona a negociação da questão religiosa. O amor de Peri por Cecília é de ordem espiritual. Evidentemente, por se tratar de personagens idealizados, de heróis, a devoção e a sinceridade na profissão de fé de cada um são incontestáveis, sendo esse o elemento ficcional que cria o conflito e lhe dá intensidade, uma vez que renunciar à sua religião torna-se um dilema de dimensão extrema. Para Peri, porém, contrariamente a Koumourahy, abrir mão da religião repercute não apenas numa posição pessoal, mas também envia a um elo com o grupo, com o coletivo. Essa é a razão, aliás, de o herói ser tratado dessa forma pelos textos, pois o que está em jogo é justamente a formação de um grupo maior, de um coletivo maior, de uma família maior, a Nação. O que está sendo decidido então é qual identidade nacional vamos escolher para o grupo e quais os passos a serem seguidos durante todo o processo de consolidação dessa identidade. Se para Peri o que prevalece é sua identidade, e isso inclui sua religião e um pacto tácito com a tribo, para Koumourahy, ao contrário, há a rejeição da identidade indígena e de seus valores. Ele rompe com a tribo, adota os valores dos brancos e é traído. Se pensarmos na época da escritura da novela denisiana, o texto se configura como uma denúncia das relações entre colonizadores e colonizados, vaticinando o futuro da história dos povos indígenas, a destruição de sua cultura, a aculturação e a negação das origens indígenas por seus descendentes. Nesse sentido, “*Les machakalis*” é um texto que prenuncia a estética realista, além de antecipar a própria história do Brasil.

Essa escolha estética remete a uma questão teórica importante, pois os conselhos de Ferdinand Denis, em sua obra historiográfica, para nos afastarmos dos temas europeus e para privilegiarmos a realidade brasileira, não coincidem totalmente

com o projeto romântico dos escritores brasileiros. Se para Denis era importante construir o texto literário a partir de elementos da flora, da fauna e dos habitantes brasileiros, os índios – o que os primeiros românticos fizeram –, também fazia parte do programa denisiano mostrar a verdade dos fatos, com as traições dos europeus e a decepção dos nativos.

Koumourahy, me dit le vieillard dont la sagesse avait toujours voulu me préserver de mes projets insensés, je n'entreprendrai pas de te consoler, car ce ne sont pas de vains mots qui font taire la douleur ; mais écoute un instant mes conseils. Que le courage renaisse dans ton coeur, et tu l'éloigneras des étrangers, tu fuiras avec tes indiens les lieux qu'ils habitent. N'as-tu pas vu quelquefois un oiseau de nos forêts retourner dans son nid désert ? Il y recherchait, mon fils, le bonheur qu'il y avait goûté dans d'autres temps. Crois-moi, va revoir nos anciennes forêts. (DENIS, 1824, p. 462).

[Koumourahy, disse-me o velho cuja sabedoria sempre quis me proteger de meus projetos tolos, não vou empenhar em consolá-lo, porque não são as palavras vãs que conseguem calar a dor; mas ouça meu conselho por um momento. Que a coragem renasça em seu coração, e você o afastará dos estrangeiros, você fugirá com seus índios dos lugares onde habitam. Você nunca viu um pássaro de nossas florestas às vezes retornar ao seu ninho deserto? Ele procurava ali, meu filho, a felicidade que ele provaria noutros tempos. Acredite em mim, vá ver nossas florestas antigas novamente.]

O guarani e “*Les machakalis*” trazem para a literatura os meandros do processo histórico de fundação da nação brasileira e por que meios se construiu uma identidade nacional, tanto na literatura e nas artes como no discurso político.

Em 1857, grande parte das nações indígenas que haviam entrado em contato com os portugueses já havia sido ou dizimada ou tinha se confinado, partindo para o interior do território. Os conflitos com os índios são já conhecidos, e as alianças entre as nações indígenas e os europeus, frequentes. Peri representa a possibilidade de ser índio, se relacionar com os portugueses e manter sua identidade, e isso graças a uma boa dose de idealização, segundo as palavras de Alencar, em sua carta ao amigo Jaguaribe: “N’*O guarani*, o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (ALENCAR, 1990, p. 61).

Se em *O guarani* Peri recusa por mais de uma vez sua conversão, termina por aceitá-la não porque esse seria o único caminho de ter Cecília, mas porque Dom Antônio de Mariz, diante da morte irrefutável, precisa confiar a vida da filha a um par, a um igual, a um cristão. Ele sagra Peri cavaleiro, e o converte, para poder entregar-lhe a vida de Cecília, que agora estaria só e órfã. O fim do romance, em princípio, parece predizer a fundação da nação brasileira pelo casal. O que reitera que a conversão do índio se torna necessária para que o pagão possa ser elevado ao patamar de confiável a receber uma vida cristã.

* * *

No mesmo ano de 1816, desembarcava no Brasil outro francês, Auguste-François-César Prouvençal de Saint-Hilaire, nascido em Orléans em 4 de outubro de 1779, filho de um oficial da realeza, de família pertencente à nobreza. Saint-Hilaire ficará no Brasil entre 1816 e 1822, sendo, portanto, contemporâneo de Ferdinand Denis. Saint-Hilaire concentra suas viagens entre o Centro e o Sul do país, conhecendo Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, até chegar ao Uruguai, visitando o que restava das antigas missões jesuíticas da margem esquerda do Uruguai.

Viaja ao Brasil contratado pelo Duc de Luxembourg, Charles Emmanuel Sigismund de Montmorency-Luxembourg, então embaixador da França em Portugal, e que organizará uma expedição ao Brasil financiada por Luís XVIII.

1816 é um ano agitado para as relações entre Brasil e França, e Saint-Hilaire, então professor do Museu de História Natural de Paris, integra uma expedição, também de caráter político, que pretende resolver os conflitos de fronteira na Guiana Francesa. Nesse mesmo ano, dessa vez no Rio de Janeiro, desembarcaria outra expedição francesa, que se tornaria célebre na historiografia das relações franco-brasileiras, a Missão Francesa de 1816, capitaneada pelos Taunay – Auguste-Marie, Nicolas-Antoine, Aimé-Adrien –, por Jean-Baptiste Debret e pelo encarregado da Missão, Joachim Lebreton. Em 1822 Saint-Hilaire volta definitivamente à França. Estava doente e vai se no Sul, em Montpellier, aproveitando para organizar sua obra. Em 1834, torna-se membro da Academia de Ciências da Prússia e, nesse mesmo ano, recebe a Ordem Portuguesa de Cristo. Auguste de Saint-Hilaire falecerá em Orléans, sua cidade natal, em 3 de setembro de 1853.

* * *

Anteposta ao Prefácio ao Tomo Primeiro do *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Geraes*, que integra a vasta obra *Voyage dans l'intérieur du Brésil*, composta de quatro partes, divididas em oito tomos e publicada entre 1830 e 1851, Auguste de Saint-Hilaire explicita, na dedicatória a “Monsieur Le Duc de Luxembourg, Capitaine des Gardes, Pair de France, Etc. Etc.”, os objetivos de sua viagem, reiterando seus agradecimentos àquele de quem se reconhece “*vosre très humble et très-obéissant serviteur*” (SAINT-HILAIRE, 1847, s. p.). Essas expressões, que, para além de se definirem como fórmulas de *politesse* e partes imprescindíveis do protocolo, aqui, de fato, se revelam a tradução do cumprimento do projeto científico levado a cabo pelo viajante. Na dedicatória, o cientista destaca que a missão de que fora incumbido tinha como finalidade maior levar aos europeus notícias e informações a respeito de uma região desconhecida para que com ela pudessem estreitar os laços, além de contribuir para o progresso da ciência. Enviado para resolver uma questão diplomática na Guiana Francesa, o Duc de Luxembourg teria acrescentado a sua expedição uma finalidade científica, para a qual é designado nosso viajante.

Si donc j'ai pu parvenir à faire mieux connaître une contrée que la nature a comblée de ses bienfaits, si je puis inspirer à mes compatriotes le désir d'avoir avec les Brésiliens des rapports plus intimes, si mes travaux ont contribué en quelque chose aux progrès de la science, c'est à vous, monsieur le Duc, que je suis redevable d'un tel bonheur... (SAINT-HILAIRE, 1847, s. p.).

[Portanto, se eu puder conseguir tornar conhecido um país que a natureza cobriu de seus benefícios, se puder inspirar nos meus compatriotas o desejo de ter relações mais íntimas com os brasileiros, se meu trabalho tiver contribuído em algo para o progresso da ciência, é com você, Senhor Duque, que estarei em dívida por tamanha felicidade...].

Ainda que o viajante declarasse que seu objetivo principal era o de catalogar e analisar diferentes espécies de plantas brasileiras e que resultaria em sua obra mais conhecida, a *Flora Brasiliae Meridionalis*,

L'examen des productions végétales du Brésil était sans doute le premier but de mon voyage ; cependant je n'ai rien négligé pour recueillir les faits qui peuvent, sous d'autres rapports, donner une idée juste d'une contrée aussi intéressante. Je ne me suis point borné à suivre des chemins fréquentés, je me suis enfoncé dans les lieux les plus déserts, et j'ai étudié les tribus indigènes. Favorisé par les autorités locales, accueilli partout avec l'hospitalité la plus généreuse, j'ai pu voir tout ce qu'il y avait de remarquable, et réunir les renseignements précieux. (SAINT-HILAIRE, 1847, p. VIII).

[Examinar a produção vegetal do Brasil foi, sem dúvida, o primeiro objetivo da minha viagem; entretanto, não negligenciei nada para recolher os fatos que podem, sob outros aspectos, dar uma ideia correta de um país tão interessante. Não me limitei de forma alguma a seguir caminhos conhecidos, penetrei nos lugares mais desertos e estudei as tribos indígenas. Favorecido pelas autoridades locais, recebido em todos os lugares com a mais generosa hospitalidade, pude ver tudo o que havia de notável e reunir informações preciosas.]

constata-se que seus escritos ultrapassam em muito o trabalho minucioso da descrição botânica. A obra de Saint-Hilaire constitui de fato um material precioso sobre a civilização do Brasil, informando sobre a paisagem, a flora, a fauna, as diversas nações indígenas dos diferentes territórios visitados, a organização política, a cobrança dos impostos, a extração do ouro, a relação dos brancos com os escravos e os indígenas, a moral, a educação, a política, enfim, um quadro bastante preciso do país naquele momento histórico.

Vale lembrar que, apesar de *Voyage dans l'intérieur du Brésil* ter sido escrito entre 1816 e 1822, a obra será publicada muito tempo depois, sobretudo devido às condições de saúde de Saint-Hilaire, só vindo a lume em 1830. Para que a tarefa fosse realizada, ele se reportaria às anotações de seu diário pessoal, tendo sempre como compromisso a observação.

Chaque jour, j'écrivais un journal détaillé de ce qui s'offrait à mes regards, et j'y consignais, autant que le permettait mes faibles connaissances, tout ce qui pouvait contribuer à donner une idée exacte des pays que je parcourrais. C'est de ce journal, écrit sur les lieux, que j'extraits la relation historique dont je commence aujourd'hui la publication. (SAINT-HILAIRE, 1847, p. VIII).

[Todos os dias, eu escrevia um diário detalhado do que se apresentava ao meu olhar e anotava, tanto quanto meu conhecimento limitado permitia, tudo o que pudesse ajudar

a dar uma ideia exata das terras que eu percorria. É desse diário, escrito no local, que extraio a relação histórica cuja publicação começo hoje.]

Diante de uma obra extensíssima como é a de Saint-Hilaire, realizamos uma escolha, privilegiando a pesquisa sobre a viagem entre Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás, para abordar um trecho da obra em que o viajante entra em contato com os índios, em Minas Gerais, cujo trajeto inclui regiões menos tematizadas pelos viajantes desse período histórico. Poucos viajantes enfrentaram os vazios do Centro-Oeste antes de Saint-Hilaire. Como o próprio botânico lembra

“Les voyages, a dit Chateaubriand, sont une des sources de l’histoire” (CHATEAUBRIAND, 1843, s/p.). Aujourd’hui nous puisons des documents précieux pour celle de Rio de Janeiro dans les récits naïfs du véridique Léry, qui, le premier parmi les hommes un peu instruits de notre nation, a visité la côte du Brésil : aucun Français avant moi, n’avait parcouru Minas Geraes, Goyaz, S. Paul, etc. (SAINT-HILAIRE, 1847, p. IX).

[“As viagens”, disse Chateaubriand, “são uma das fontes da história”. Hoje colhemos documentos preciosos para a história do Rio de Janeiro nos relatos ingênuos das viagens reais de Léry, que, o primeiro entre os homens um tanto instruídos de nossa nação, visitou a costa do Brasil: nenhum francês antes de mim, tinha percorrido Minas Gerais, Goiás, São Paulo, etc.]

A evocação de Chateaubriand tem por finalidade destacar o pioneirismo de Saint-Hilaire, seu caráter destemido, arriscando-se por terras até então negligenciadas por seus conterrâneos, e defender a ideia de que os relatos de viagem são fontes úteis para a construção do discurso historiográfico. Nesse sentido, validado pela autoridade do romancista romântico, Saint-Hilaire reivindica o mérito de vir a ser, no futuro, o autor de um documento de extrema importância para os brasileiros, uma vez que poderão recorrer aos dados por ele anotados

... si quelques exemplaires de mes relations échappent au temps et à l’oubli, un jour on y verra aussi sur ces vastes provinces, devenues peut-être des empires, des renseignements qui peut-être ne seront pas sans intérêt. On s’étonnera d’apprendre que, là où seront alors des villes riches et peuplées, il n’y eut d’abord qu’une ou deux maisonnettes presque semblables à la hutte du sauvage ; qu’où l’air retentira du bruit des marteaux et des machines les plus compliquées on entendait à peine le coassement de quelques batraciens et le chant des oiseaux ; qu’avant les nombreuses plantations de maïs, de manioc, de cannes à sucre et d’arbres fruitiers qui couvriront la terre, elle offrait une végétation brillante mais inutile ; à la vue des campagnes sillonnées par des chemins de fer, peut-être même par des véhicules plus puissants que nos locomotives, on sourira en lisant qu’il fut un temps où le voyageur s’estimait heureux, lorsque, dans sa journée, il était parvenu à faire 4 ou 5 lieues. (SAINT-HILAIRE, 1847, p. IX-X).

[... se alguns exemplares dos meus relatos escapam ao tempo e ao esquecimento, um dia também veremos lá sobre essas vastas províncias, tornadas talvez impérios, informações que talvez não deixem de ter interesse. Ficaremos surpresos ao saber

que, lá onde estarão então as cidades ricas e populosas, houvera a princípio apenas uma ou duas casinhas quase semelhantes à cabana do selvagem; que, onde o ar ressoará o som de martelos e das máquinas as mais complicadas, dificilmente se ouvira o coaxar de alguns anfíbios e o chilrear dos pássaros; que, antes das numerosas plantações de milho, mandioca, cana-de-açúcar e árvores frutíferas que cobrirão a terra, ela oferecia uma vegetação brilhante mas inútil; ao ver o campo entrecortado por ferrovias, talvez até por veículos mais potentes que as nossas locomotivas, sorrir-se-á ao ler que houve um tempo em que o viajante se considerava feliz, quando, na sua época, conseguira percorrer 4 ou 5 léguas.]

Inspirado pelas palavras de Chateaubriand, Saint-Hilaire concebe seus escritos de viagem como uma fonte documental importante para que os nativos, desconhecedores de sua história, possam recuperar a memória não apenas do país, mas de sua própria cultura, a memória de sua paisagem. Os brasileiros teriam, então, como tomar consciência de quem são, de suas origens, pela obra de um viajante estrangeiro. Cita, à guisa de comparação, a situação da historiografia europeia, afirmando que sua obra permitirá que o Brasil não conheça tal experiência

Una lacune immense restera toujours dans la géographie botanique de l'Europe ; c'est à peine si nous pouvons former quelques conjectures plausibles sur la nature des plantes qu'ont remplacées nos champs de céréales, nos vignes et nos plantations d'oliviers. J'ai tâché que cette lacune n'existât pas dans l'histoire naturelle du Brésil ; j'ai fait connaître la topographie botanique des divers cantons que j'ai visités, et, lorsqu'un jour la culture les aura envahis, on n'ignorera pas ce que fut leur végétation primitive. (SAINT-HILAIRE, 1847, p. XIII-XIV).

[Uma lacuna imensa sempre permanecerá na geografia botânica da Europa; é com dificuldade que podemos fazer algumas conjecturas plausíveis sobre a natureza das plantas que substituíram nossos campos de grãos, vinhas e olivais. Tentei que essa lacuna não existisse na história natural do Brasil; divulguei a topografia botânica das várias regiões que visitei e, quando um dia o cultivo os tiver invadido, não se vai ignorar qual era a sua vegetação primitiva.]

Assim, Saint-Hilaire encarga sua obra de ser palimpsesto, receptáculo e depositária da memória natural do Brasil. Através da leitura de seus escritos, o passado desse país, dessas terras, dessa cultura e desse povo seria passível de ser resgatado. Essa postura implica em deslocar para fora do alcance dos brasileiros a construção de sua própria memória, assumindo, ele, o estrangeiro, o privilégio sobre todo o arcabouço de construção de nossa identidade. Como país, como nação, como paisagem, como natureza.

Ainda nesse mesmo diapasão, seguem as observações quando de sua passagem por Minas Gerais, na região do rio Mucuri. Regina Horta Duarte (2002), em “Olhares estrangeiros. viajantes no vale do rio Mucuri”, ao analisar os relatos de quatro viajantes europeus pela região do rio Mucuri – Maximilian, Tschudi, Avé-Lallemand e Saint-Hilaire –, constata que todos têm como temas principais de seus escritos: o indígena, a mata, a colonização e as condições de ocupação do território. A forma

como Saint-Hilaire entende a relação entre os colonizadores e os índios revela uma visão ambígua do indígena, mas que o mantém na posição de barbárie, vivendo num mundo de caos e desordem, a mata.

Saint-Hilaire dedicou extensas passagens de seus relatos aos botocudos, sem disfarçar a imensa aversão que sentia por eles. [...] Esse viajante enfatiza o aspecto bárbaro da linguagem e sua pronúncia [...] Se não lhes negou completamente nem condição humana, nem o caráter ritual de sua hipotética antropofagia, o distinto botânico caracterizou os botocudos como raça absolutamente inferior, “condenados a uma espécie de infância perpétua” e a uma inexorável extinção. Seres desgraçados, eram dignos apenas de compaixão. (DUARTE, 2002, p. 276).

Assim como o índio é percebido de forma ambivalente, humano, mas inferior e bárbaro por sua pronúncia gutural, “produzindo estrondos de voz que surpreendem quando a eles não se está acostumado” (apud DUARTE, 2002, p. 276), também, num pensamento analógico, Saint-Hilaire descreve a mata de forma ambígua. Se o viajante chama a atenção para a riqueza das terras do Brasil, para a nação promissora em que pode vir a se tornar e projeta sobre esse lugar a possibilidade de vir a receber europeus para explorarem suas potencialidades, desenvolverem a indústria francesa, revelando o olhar utilitário sobre a natureza tropical,

Il est peu de pays qui offrent autant de ressources que le Brésil, et qui soient appelés à jouer dans la politique un rôle aussi brillant; ses montagnes recèlent dans leur sein des métaux précieux, ses rivières couvrent de leurs eaux des diamants et des pierreries; le sucre et le froment, la vigne et le café, les arbres fruitiers de l'Europe et ceux de l'Inde, sont cultivés à la fois sur son territoire fertile; ses immenses solitudes pourraient recevoir d'innombrables colons, et ses ports rassurent d'importants débouchés aux produits de notre sol et de notre industrie. Cependant, malgré les utiles travaux de quelques écrivains dignes d'éloges, cette magnifique contrée est encore bien loin d'être connue. (SAINT-HILAIRE, 1847, p. VII).

[Poucos países oferecem tantos recursos quanto o Brasil e que são chamados a desempenhar um papel tão brilhante na política; suas montanhas guardam metais preciosos em seu seio, seus rios cobrem diamantes e pedras preciosas com suas águas; o açúcar e o trigo, a videira e o café, as árvores frutíferas da Europa e as da Índia, são cultivadas em seu fértil território; seus imensos vazios poderiam receber inúmeros colonos, e seus portos asseguram importantes escoamentos para os produtos de nosso solo e de nossa indústria. No entanto, apesar do útil trabalho de alguns escritores louváveis, este magnífico país ainda está longe de ser conhecido.]

seu relato também constrói, à medida que coleta os exemplares de vegetais, animais e minerais para enviar às coleções dos museus da França, um espaço que demanda a ordem e a catalogação. Ou seja, assim como o relato de viagem viria para salvaguardar a memória da natureza, a ciência viria ordenar o caos da floresta. Se os olhos de Saint-Hilaire refletem o maravilhamento diante da riqueza de recursos

e da variedade de espécimens da natureza tropical, eles também a imobilizam, para poderem dominá-la com as etiquetas e a classificação de Liné, que, já em 1735, em seu *O sistema da natureza*, afirmava que “o fio de Ariadne em Botânica é a classificação, sem a qual só existe o caos” (LINNÉ, 2010, s. p. apud PRATT, 1999, p. 31). A afirmação de Linné tem implícita a ideia de que os cientistas seriam comparáveis, num certo sentido, a Deus, uma vez que, a partir de um sistema estruturado pela linguagem, organizariam o caos. Isso está na base do discurso colonialista, mas é só um lado da questão; afinal, a ciência permitiu ter acesso a universos desconhecidos.

A forma de organizar o caos da natureza tropical, domando a mata e submetendo-a à organização racional do cientificismo do século XIX, desembocaria em duas paisagens: a agricultura e o jardim, recortes da natureza que forneceriam de forma domesticada, organizada, os produtos desejados.

Pelas matas do Jequitinhonha, ponto máximo ao qual chegou Saint-Hilaire, a menos de 200 quilômetros do Mucuri, o viajante imaginou o seu Novo Mundo, como seria sua vida em harmonia com os negros, os índios e a mata.

As matas seriam derrubadas e substituídas por plantações de milho e algodão, além de pomares. Com o fim gradativo da floresta, o sol aqueceria “com seus raios uma terra sobre a qual não brilhava há séculos”. Mandaria vir cabeças de gado, obtendo leite, queijos e manteiga, pois “um trecho de matas várias vezes queimado forneceria gordas pastagens”. [SAINT-HILAIRE, 1847, s/p.]. Construiria um engenho de açúcar e uma serralheria. Ao redor da casa, a vista confusa da mata impenetrável daria lugar a um jardim inglês. Os negros trabalhariam em troca de recompensas. Os índios seriam atraídos com víveres e acostumados ao trabalho. (DUARTE, 2002, p. 288).

Assim como os índios seriam retirados de seu estado de barbárie e aprenderiam a linguagem do colonizador, por meio da catequese, também a confusão que a mata imprimia à visão do viajante seria ordenada, organizada, arrumada, dando lugar a um belo jardim inglês, que enfeitaria o entorno da casa, comportadamente. O cenário idílico inclui a escansão do tempo pelas atividades do mundo do trabalho, racional e lógico, e dela necessita.

Conforme demonstramos em nosso artigo, em suas duas partes, apresentamos uma análise da representação do indígena e sua relação com a natureza e o colonizador, explicitando que o tratamento estético dado ao personagem por Alencar e por Denis revela dois projetos bastante distintos. No conto de Ferdinand Denis, ainda que o indígena seja o mestre da floresta e domine o conhecimento da natureza, destacam-se a relação de submissão do índio ao colonizador e como o processo da colonização já naquele momento aniquilava as populações nativas e sua identidade. Já no romance alencariano, o indígena é apresentado como um herói idealizado, respondendo à necessidade de um personagem que resumisse a identidade nacional brasileira na literatura romântica. O relato de viagem de Saint-Hilaire, cujo objetivo é o de informar os europeus das riquezas do Brasil, revela que, apesar de seu autor conhecer o mito fundador do Brasil – uma ilha muito fértil, de um jardim verdejante –, seu entendimento do território é o de servir como fonte de enriquecimento para a

Europa, em particular para a França, através da domesticação dos índios e dos negros e do controle da natureza, através da ciência.

Para Saint-Hilaire, o Brasil era uma nação promissora cujos textos fundadores de sua história e de sua memória natural seriam preciosamente guardados sob sua proteção e a dos que detinham o conhecimento científico – o poder de, etiquetando, dar nome, nomear, chamar à vida. Brasil, um jardim para a França.

SOBRE A AUTORA

ANA BEATRIZ DEMARCHI BAREL é professora pesquisadora da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e integrante do Grupo de Pesquisa Brasil-França (Grupebraf) do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA/USP).
anabeatriz.demarchibarel@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3140-756X>

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.
- ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ática, 1992.
- BAREL, Ana Beatriz Demarchi. Excès et identités nationales dans le monde lusophone: le cas des mythes fondateurs. In: PENJON, Jacqueline (éd.). *Trop c'est trop. Études sur l'excès en littérature*. Les Cahiers du CREPAL n. 12, 2006, p. 37-53.
- BAREL, Ana Beatriz Demarchi; COSTA, Wilma Peres (org.). *Cultura e poder entre o Império e a República (1822-1930)*. São Paulo: Alameda, 2018.
- BRZOWSKI, Jerzy. Brasil, terra do mal: o imaginário de horror na literatura de viagens e ficção francesa do século XIX. *Revista do CESP*, v. 22, n. 30, jan.-jun. 2002, p. 295-309.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Voyages en Amérique, en France et en Italie*. Paris: Ledentu, 1834.
- DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie*: suivies de Camoens et José Indio. A Paris, chez Louis Janet, 1824.
- DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire du Brésil, suivi du Résumé de l'histoire de la Guyane*. Paris: Lecointe et Durey, libraires, 1826.
- DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey Libraires, 1826a.
- DENIS, Ferdinand; TAUNAY, Hippolyte. *Le Brésil, ou Histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume; par M. Hippolyte Taunay, correspondant du Musée d'histoire naturelle de Paris, et M. Ferdinand Denis, membre de l'Athénée des sciences, Belles-Lettres et arts de Paris. Ouvrage orné de nombreuses*

- gravures d'après les dessins faits dans le pays par M. H. Taunay*. Paris: Nepveu, Passage des Panoramas, n. 26, 1822. 6 v.
- DUARTE, Regina Horta. Olhares estrangeiros. Viajantes no vale do rio Mucuri. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, 2002, p. 267-288.
- DUPUY, Lionel. Les voyages extraordinaires du Jules Verne ou le roman géographique au XIXe siècle. *Annales de géographie*, 2013/2 n. 690, p. 131-150.
- ECKARDT, Isadora. A perspectiva científica da literatura de viagem do século XIX: Auguste de Saint-Hilaire. *Estação Literária*, Vagão-Volume 4 (2009)1-100, p. 72-85.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. O historiador globalizado. *Folha Mais!*, 1/9/2002, p. 1-6.
- GERALDINO, Samuel Mateus Gerencsez. Reflexões sobre o gosto alimentar nos viajantes franceses do século XIX. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 21., Campinas. *Anais...*, setembro de 2012, p. 1-8.
- GOMES, Rafael Augusto; MIRANDA, Luiz Francisco Albuquerque de. Auguste de Saint-Hilaire e a civilização indígena: conquista ou filantropia. *Mosaico*, v. 7, n. 10, 2016, p. 121-136.
- GONÇALVES, Gláucia Renate; MALLOY, Letícia. Uma visita à literatura de viagem de Auguste de Saint-Hilaire. *Revista Colineares*, n. 1, v. 1, jan.-jun. 2014, p. 103-106.
- HERBÁRIO Virtual de Saint-Hilaire. Disponível em: <http://hvsh.cria.org.br>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- HERBÁRIO Virtual de Flora e Fungos. Disponível em: <https://bit.ly/3ggjJG>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- KURY, Lorelai. La politique des voyages en France au début du XIXe siècle et la culture scientifique d'Auguste de Saint-Hilaire. In: LAISSUS, Y. (org.). *Les naturalistes français en Amérique du Sud. XVIe-XIXe siècles*. Paris: CTHS, 1995.
- LORENZ, Karl M.; PEIXOTO, Maria Inês H. Os itinerários de seis grandes expedições científicas realizadas no Brasil. *Ciência e Cultura*, v. 32, n. 11, novembro de 1980, p. 1517-1525.
- MARIUZZO, Patrícia; MELLO, Sueli. Acervos permitem conhecer viajantes. *Revista Eletrônica de Jornalismo Científico Com Ciência – SBPC/Labjor*, 29/5/2019, p. 1-4.
- MOREYRA, Sérgio Paulo. O olho que vê o mundo. *Boletim Goiano de Geografia*, v. 7-8, n. 1-2, jan.-dez. 1987-1988, p. 163-166.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Natureza e identidade: o caso brasileiro. *Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, n. 9, ago.-dez. 2011, p. 123-134.
- OLIVEIRA, Maria de Fátima; MELLO, Marcelo de. Cidades do sertão: o olhar de um francês do século XIX. *Outros Tempos*, v. 10, n. 15, 2013, p. 173-187.
- PEREIRA, Marco Aurélio Monteiro; IEGELSKI, Francine. O paraíso terrestre no Brasil: os campos gerais do Paraná no relato de Auguste de Saint-Hilaire. *Revista de História Regional*, 7(1), verão 2002, p. 47-72.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. O mundo como texto: leituras da história e da literatura. *História da Educação*, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, 2003, p. 31-45.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Bauru: Edusc, 1999.
- RUNDVALT, Darcio. Visconde Taunay: leitor, observador e escritor. Reverberações do pensamento paisagístico de Saint-Hilaire na Viagem Philosophica aos Campos Geraes e ao Sertão de Guarapuava. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, 6., *Anais...*, setembro de 2013.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage aux sources du rio S. Francisco et dans la province de Goyaz*. Paris: Arthus Bertrand, Libraire-Editeur, 1847.
- SHORT, Ian; MERRILEES, Brian. *Benedeit. Le voyage de Saint Brendan*. Conception et illustrations: Domi-

nique Tixhon. 1999. Web-site publication, Coppet, Suisse. Disponível em: <http://saintbrendan.d-t-x.com>. Acesso em: 20 jun. 2020.

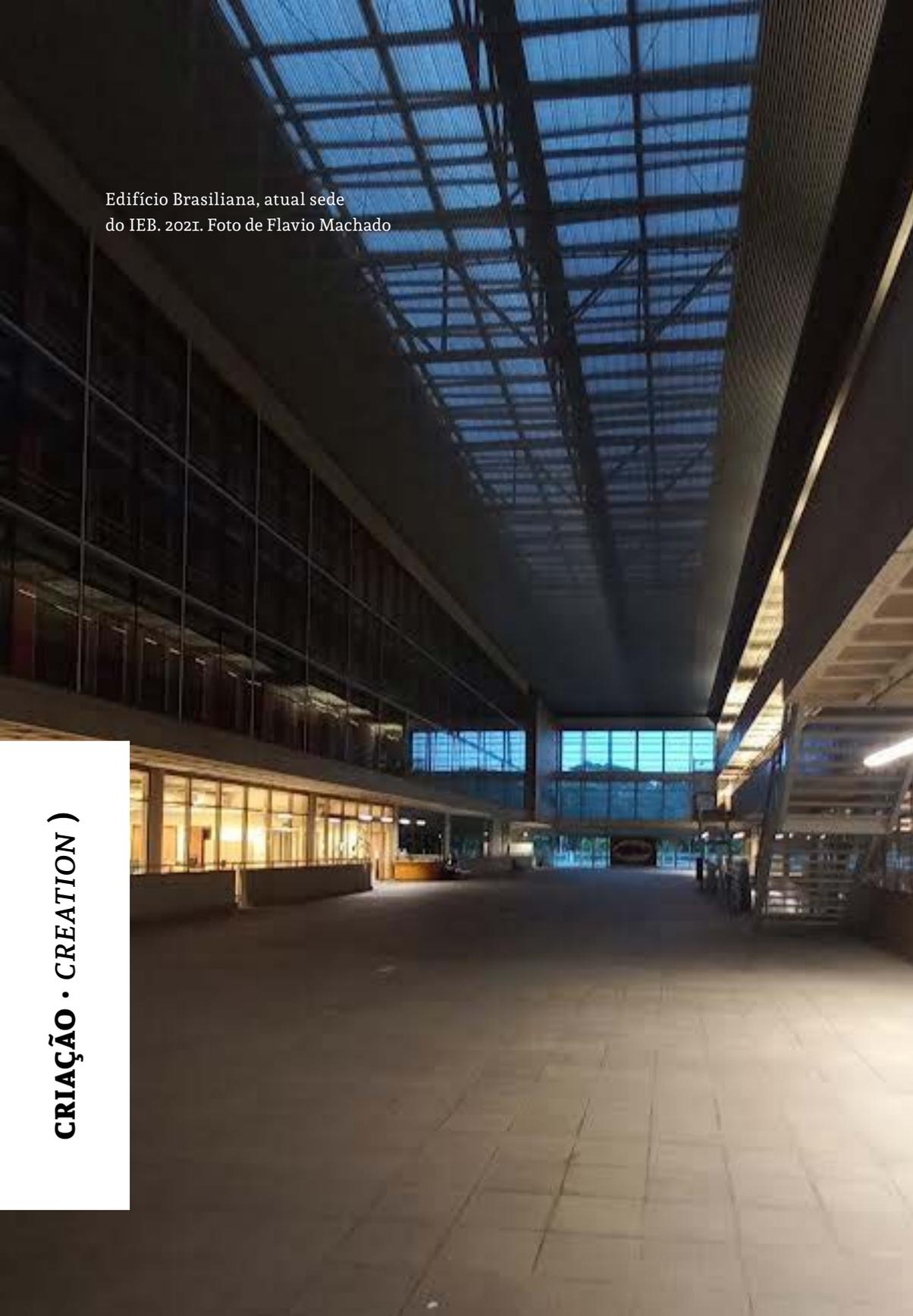
SOUZA, Almir Antonio de. Um viajante no Brasil Joanino: Auguste de Saint-Hilaire, o caminho das tropas, o mato e o campo, e os índios do planalto meridional. *Mneme Revista de Humanidades*, v. 15, n. 35, jul.-dez. 2014, p. 137-165. SPOSITO, Fernanda. Além do sertão: indígenas no Brasil do século XIX. *Almanack*, n. 16, agosto de 2017, p. 343-351.

TORRÃO FILHO, Amílcar. Bibliotheca Mundi: livros de viagem e historiografia brasileira como espelhos da nação. *Projeto História*, n. 42, junho de 2011, p. 111-141.

TOUSSAINT-SAMSON, Adèle. *Uma parisiense no Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2003.

Edifício Brasileira, atual sede
do IEB. 2021. Foto de Flavio Machado

criação • creation)



Contos baldios

[*Wasteland tales*]

Márcio Marciano¹

RESUMO • A seção Criação tem por objetivo publicar textos e materiais inéditos de escritores e/ou artistas, fotógrafos, desenhistas, além de documentos inéditos encontrados no Arquivo do IEB-USP. Neste número, são publicados três *Contos baldios*, de Márcio Marciano. Dramaturgo e encenador, Marciano fundou a Companhia do Latão, em São Paulo,² e o Coletivo de Teatro Alfenim, em João Pessoa³. Atualmente é consultor da Academia Paraibana de Cinema. Nas palavras do crítico José Antonio Pasta (2017, p. 22), seu trabalho artístico “tem o vizo de procurar resolver os problemas, não ao aliviá-los, obviando o que neles é obstáculo, mas, ao contrário, incrementando a sua dificuldade, extremando-a, até que ela passe no seu outro”. **PALAVRAS-CHAVE** • Márcio Marciano; contos; literatura brasileira; literatura brasileira contemporânea. **ABSTRACT** • The

Creation section has the objective of publish unpublished texts and materials by writers and/or artists, photographers, designers, as well as unpublished documents found in the USP IEB Archive. In this issue, three *Contos baldios* (*Wasteland tales*), by Márcio Marciano, are published. A playwright and director, Marciano founded Companhia do Latão, in São Paulo city, and Coletivo de Teatro Alfenim, in João Pessoa. He is currently a consultant at the Academia Paraibana de Cinema. For the critic José Antonio Pasta (2017, p. 22), Marciano’s artistic work “has a habit of trying to solve the problems, not by relieving them, obviating what is an obstacle in them, but, on the contrary, increasing your difficulty, intensifying it, until it passes into your other”. **KEYWORDS** • Márcio Marciano; tales; brazilian literature; contemporary brazilian literature

Recebido em 21 de junho de 2021

Aprovado em 28 de agosto de 2021

MÁRCIANO Márcio. Contos baldios. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 187-194, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p187-194>

1 Academia Paraibana de Cinema (APC, João Pessoa, Paraíba, Brasil).

2 Sobre a Companhia do Latão, consultar COSTA (2008), CARVALHO (2009) e MATSUNAGA (2013).

3 Sobre o Coletivo de Teatro Alfenim, consultar EFREM FILHO (2015), FERRAZ JÚNIOR (2016) e FERREIRA (2018).

Roupa de molho

Antes de se despedir, como sempre fazia ao final do expediente, recomendou à patroa que vigiasse as crianças no fim de semana. Melhor que não entrassem na lavanderia, deixara em bacias a roupa de molho e não gostava que fosse remexida com banhos de bonecas ou mergulhos de dinossauros. Contra o argumento de que o tecido se esgarçava tanto tempo ensaboadado, opunha artimanhas do ofício: roupa é como gente, carece de molho, é no descanso que se percebe a virtude do trabalho. Quanto à resiliência das tramas, tinha lá seus macetes: a quantidade precisa de água sanitária para as brancas, de sabão em pó para as de cor; a esfrega uma a uma nas mãos destras quase a dispensar a máquina; o zelo estudado de quem cuida como quem possui. As colegas do condomínio arengavam – mistura de despeito e desprezo –, tamanho cuidado com a roupa “dos outros” cheirava a ofensa. Não se ofendia. Aprendera a guardar distância das miudezas, seja da inveja subalterna, seja do amor-próprio ferido. Já que precisava do trabalho, que fosse. Sem esperança maior do que contas pagas e os de casa assistidos. Arrimo que era de família sem eira, aprendeu a andar no meio fio da existência, com um pé no limbo e outro na lama. Entre si e os patrões, fincara a bandeirola da decência. Não pedia nem lastimava, mas também não cedia o que era de direito. Que pagassem em dia. Quando não, amarrava a cara nas fuças do demônio. A patroa na horinha mesma desconfiava de algum desarranjo no trato da palavra empenhada. Sem carimbo em carteira, tinha lá suas razões de arrelia. A confiança é como bolha de sabão, dizia: brilha e flutua, mas só enquanto não estoura. A rotina de muitos anos não mudara com a chegada dos filhos. Se antes recomendava que o patrão não ultrapassasse os domínios da lavanderia, agora era preciso incluir as crianças. Nas demais dependências da casa, resignara-se ao estoicismo do ofício a tal ponto que era capaz de não se enojar de nenhuma imundície. A técnica de apenas respirar com a boca e a convicção de que neste mundo ninguém é melhor que ninguém a persuadiam de que a dignidade do trabalho bem-feito supera as mesquinhas. Chegava a ter satisfação de si mesma nas ocasiões em que era preciso controlar o engulho para apagar os resquícios da porcaria alheia. Quando esta se resumia às exalações cotidianas, obstinava-se ao laborioso trabalho da faxina. Na lavanderia, contudo, às voltas com a roupa que jamais cogitara usar um dia, sentia-se recompensada das demais labutas. O perfume do sabão em pó, o jorro da água abundante, um certo frescor que a fazia lembrar-se da infância quando acompanhava a mãe à beira do rio, retemperavam-lhe o ânimo. Naquela dependência da casa, desfrutava o refúgio da autonomia.

Quando chegou, às sete da manhã – era segunda-feira, dia em que passava a maior parte do tempo lavando as roupas da semana –, notou que algo inesperado mudara a rotina da casa. Um bilhete escrito às pressas, deixado sobre a mesa da cozinha, dava em frase lacônica a terrível notícia: durante a madrugada a patroa sofrera um ataque cardíaco e não resistira. O garrancho desleixado do patrão ordenava arranjar as coisas, recolher o lixo e fechar a casa. Ligasse depois para receber as contas e entregar a chave. Assim, sem explicações desnecessárias. Puxou a cadeira

mais próxima, sentou-se levando a mão direita à boca, irrefletida, como quem tenta encobrir o pasmo. Releu o bilhete. Olhou em torno, parecendo procurar nos azulejos a decifração de um mistério. Lá se fora parte de sua vida, como a água suja do molho. Dobrou o papel do bilhete, mecanicamente, guardou-o na bolsa. Restava cumprir a ordem, como sempre fizera durante aquela longa convivência entre fantasmas. Não fosse a notícia, faria o de sempre, a reinar sozinha na casa até a chegada da família, no final da tarde. Tratou da limpeza como quem lava um defunto. Os gestos eram os mesmos, mas algo na casa decompunha-se. Um retrato da patroa sobre o piano pareceu acenar-lhe do além. Sentiu calafrios, fez um sinal da cruz. Por um instante pensou que quase era dia do pagamento. Terminada a tarefa dos cômodos, restava a roupa de molho. A do patrão e das crianças, jogou na máquina. Duas batidas antes do enxágue, sem amaciante, penduradas no varal do teto, indiferentes. A da patroa, não. Uma a uma repassou-as na esfrega cuidadosa, mãos hábeis como a acariciar o tecido. Depois as torceu, quem sabe senão para espremer das tramas os últimos vestígios de vida. Arranjadas no varal de armar, ao lado do tanque, as roupas pareciam desbotar-se diante de seus olhos, sem destinação. Enxugou as mãos, deu um breve suspiro. Refletiu se devia deixar um recado. Olhou mais uma vez para as roupas no varal. Cismou ter ouvido a patroa. Recolheu o lixo, saiu e trancou a casa. Antes de partir, jogou a chave por baixo da porta.

A sopeira dos trocados

O velho utensílio de louça pertencia à família havia cinco gerações. A sopeira, com sua fina camada de esmalte, estava trincada. Sua superfície convertera-se num sutil rendilhado de nervuras. Em seu bojo, a pintura esmaecida pelo tempo representava o arbitrário encontro de duas cenouras com um lagostim. Era um objeto delicado, de uma beleza incongruente em contraste com os móveis e demais utensílios da moderna cozinha. Colocado num vão do armário que ficava à entrada, servia de enfeite e homenagem à memória de um tempo de posses, em que mesmo a mais singela sopa requeria ares de nobreza. Hoje, não ia mais à mesa. Prestava-se como depósito aos cacarecos de utilidade duvidosa: pilhas em desuso, chaves extraviadas, grampos de cabelo, tampas de caneta, cliques e cartões de visitas. Porém, sua mais distinta utilidade era servir de caixa para trocados. Em seu interior se depositavam cédulas miúdas e moedas que cobriam as despesas domésticas de pequeno porte: gás, galões de água, a condução da diarista e eventuais gastos de última hora. O patrão se encarregava de prover a sopeira para a semana. Às segundas-feiras, ao sair para o trabalho, depositava no interior da louça uma nota de cem, que por pouco tempo reinava entre os trocados remanescentes da semana anterior. Esse hábito – e a lição que encerrava – aprendera com o pai: era preciso que houvesse confiança dentro de casa. A empregada atual, filha da empregada anterior e neta da primeira agregada, tinha de ter seu naco de autonomia, uma vez que a ela cabia a direção dos serviços domésticos. Sendo assim, Antônia – era esse seu nome – administrava os trocados da sopeira como um gerente qualificado. Apesar das viravoltas da economia, com sua dança inflacionária, o patrão não perdia de vista a quantia que nunca se acumulava: nem muito nem pouco, havia sempre um trocado de reserva, de modo que assim acreditava abrandar a incumbência da empregada. Raras vezes, Antônia precisava alertar a patroa sobre possíveis quebras de caixa. Quando se anunciavam despesas extras, além do orçamento ordinário, a patroa se encarregava de mediar a transação, reportando ao marido o gasto fora da rotina. Desta vez, havia a visita para o conserto do ar-condicionado, a matrícula da natação do filho adolescente e a lembrancinha de Antônia, que faria aniversário no próximo domingo. Informado com antecedência, o patrão pusera na sopeira cinco notas de cem. Embora descontente com a acumulação do dispêndio, tinha satisfação em ver como fluía essa espécie de circulação do capital doméstico. A semana transcorreu sem maiores distúrbios de rotina, apesar da sujeira e dos ruídos do técnico, que ocupou por uma tarde inteira o quarto do casal e a lavanderia, onde limpou as grades removidas do aparelho. Afora o intruso, prevalecia a paz doméstica, embora o filho adolescente andasse de ovo virado, batendo portas, ouvindo música em alto volume, bradando interjeições hormonais em favor da liberdade do indivíduo. Antônia gostava do garoto, de quem trocara as fraldas, mas que agora a tratava com indiferença e certa grosseria. O que fazer? Sabia que o menino tinha bom caráter e que aquela fase passaria logo. Só não gostava quando ele metia a mão na sopeira e ela era obrigada a se virar para que os pais não desconfiassem dos pequenos furtos. Terminado o serviço, o técnico passou o recibo. A patroa com enxaqueca pediu que Antônia despachasse o sujeito. Instantes depois, o porteiro interfonava para avisar que o boy da natação estava na portaria. Feitas as contas, a sopeira sofreu grande desfalque: lá se foram quatro notas gordas.

Mesmo assim, a louça manteve o moral da tropa restante, composta de cédulas de baixa patente e algumas moedas rasas. Restava ainda um general, a derradeira nota de cem. Acontece que o filho adolescente tinha urgências. Aproveitando a enxaqueca da mãe e a ausência de Antônia, que abandonara a cozinha para pôr o quarto do casal em ordem enquanto a mãe repousava na sala de cortinas cerradas, o garoto subtraiu a nota de cem, e mais outra de menor valia. Skate debaixo do braço, saiu batendo a porta da cozinha, sem dizer a que horas voltava. O caso passaria despercebido, não fosse o aniversário. Dia seguinte, como fazia todos os sábados, Antônia preparou-se para ir à feira exclusiva do condomínio. Nada além de três bancas especialmente montadas com peixes frescos e frutas da estação. Com o excedente da semana, a empregada se orgulhava de conseguir verdadeiras pechinchas. Porém, ao levantar fundos na caixa de louça, deu pela falta da nota de cem. Imediatamente, pensou no garoto e na desculpa que haveria de inventar, enquanto abria a porta de serviço. A patroa, restabelecida dos achaques, estava pronta para a caminhada habitual pelas alamedas do condomínio. Aproveitaria o momento para pegar a lembrancinha, um jogo americano de crochê que havia encomendado à companheira do porteiro. Pagaria com a nota de cem restante. Como de costume, foi direto à sopeira em busca do dinheiro e surpreendeu-se com vê-la desprovida de notas graúdas. Observou que os trocados remanescentes dariam para a despesa, mas se negou a raspar o tacho. Ponderou que a sovinice do marido não havia deixado a quantia suficiente. Esse contratempo deixou-a levemente irritada. Desistiu de sair. Voltou a cerrar as cortinas da sala e se esparramou no sofá, ofendida. Ao voltar, Antônia notou o mal-estar da patroa. Nessas ocasiões, o melhor a fazer era restringir-se aos domínios da cozinha e cuidar do almoço, à espera da tempestade que se formava e que cairia inevitavelmente. Dito e feito. Mal o patrão adentrou a sala, chegando da rua, Antônia pôde ouvir o espatifar de um copo contra a parede. Em seguida, as cortinas foram abertas com estardalhaço, e ela pôde distinguir, entre rumores e reclamações, ofensas entrecortadas por choro e arrastar de móveis. Essas habituais tormentas domésticas iam e vinham como chuvas de verão. Sua tarefa era esperar a calmaria e, então, recolher os cacos e pôr-se ao lado da patroa, num mutismo solidário enquanto o patrão se refugiava em algum cômodo do apartamento. Porém, naquela manhã, a patroa estava ligeiramente mais sensível e o patrão, ligeiramente mais bêbado. Após o espalhafato da primeira onda emotiva, a empregada redobrou a atenção. A voz pastosa do patrão pedia calma, a voz chorosa da patroa, acolhimento. Passara a noite sem notícias do marido e do filho adolescente, sentia-se sozinha e abandonada. Em meio aos pedidos de desculpa, ouviu seu nome, a notícia de seu aniversário no domingo e algo sobre toalhinhas de crochê. Em seguida a frase cristalina: “sempre some alguma coisa”. Um amargo sentimento de pudor lhe fez retrair-se e, ato contínuo, apoiou-se no armário em frente à sopeira. Um torpor envergonhado lhe deu cócegas na garganta. Da sala vinham murmúrios de apaziguamento. A empregada respirou fundo, engoliu seco e, num gesto mecânico, empurrou suavemente a sopeira até o limite do móvel, deixando-a despenhar-se. Ouviu-se o estalo da louça numa infinidade de estilhaços. No chão, em meio aos cacos, moedas, grampos, chaves, uma caixa de fósforos. Os patrões, ocupados, nem se deram conta. Antônia retirou um palito da caixa. Também ela mantinha um hábito que era uma lição. Acendeu o fósforo e desejou a si mesma um feliz aniversário.

Solidariedade

Amanhecia. A vizinha reconheceu as batidas na madeira, espécie de senha para as agruras do dia a dia. Abriu a porta. As crianças precipitaram-se adentro, acobalhadas de sono, trêmulas de medo. Cumpriam mais uma vez o enredo de aninhar-se ao pé da amiga quando o pai chegava bêbado da rua. A mãe agradeceu e foi-se embora, já cantava o galo no terreiro do cortiço. Precisava pegar o trem do subúrbio. Se Deus permitisse e Nossa Senhora auxiliasse, apanharia a cria ao final da tarde, depois do serviço. O companheiro jazia na cama, fora de combate depois do porre, a ira aplacada na liça com a mulher. Não molestaria ninguém, arrependido que ficava após pejejas como aquela, de causas evidentes e secretos motivos. Dormiria o dia todo na tentativa de curar o embrulho do estômago, os coices do remorso. Na casa da vizinha, as filhas ficavam como coisinhas guardadas. Enquanto sacolejava nos trilhos, pensou no quanto a vida podia não ter sido tão besta. Arranjara-se com aquele homem a quem deu as duas filhas, não por amor ou desejo, mas por hábito de sonhar um companheiro de vez em quando. Alguém que risse quando ria e que se aninhasse com ela. Enquanto o homem esteve no emprego de vigia noturno, tudo era como Deus manda. Quando ele chegava ao cortiço pela manhã, depois de uma noite de trabalho, ela já tinha saído com as crianças. Deixava-as na creche particular, já que a pública nunca tinha vagas, depois seguia para o trabalho. Os dois salários somados, as contas em dia, as crianças assistidas, tudo parecia encaixe de brinquedo até o dia em que a mola do destempero saltou pra fora do mecanismo: o companheiro foi demitido por justa causa. Pretendeu defesa da honra ao socar o gerente de produção quando este reclamou corpo mole no batente. Sentiu-se humilhado. Mas que ela não se alarmasse, em poucos dias, tinha certeza, estaria de novo empregado. O tempo passou e o emprego não veio. As crianças saíram da creche, o aluguel atrasou, precisou fazer gambiarra na luz e um gato no encanamento do vizinho. “Tudo é provisório”, dizia. Quando saía atrás de emprego, passava o dia na rua. Voltava tarde da noite, bêbado e de mãos vazias. Ela corria para chegar antes dele. Pegava as crianças na vizinha, dava o de comer e punha para dormir. Ficava à espera da refrega. Vinha nesse desvalimento havia três meses. “Tudo é provisório”, como ele dizia. Quanto ao propósito das pancadas, não sabia o que pensar. Sempre fora amoroso com ela e com as filhas. Culpava a falta de dinheiro e certo amor-próprio exagerado. Por ser ele franzino, a agressão não passava de alguns palavrões e um ou outro safanão, que ela esgrimia e revidava. Por fim, exaustos e desmoralizados pela própria indigência, arriavam na cama. Em poucos instantes ele dormia, alternando soluços e impropérios desconexos. Ela refletia vigilante até cair pelas tabelas. No dia seguinte, a vizinha, que sempre ouvia o escarcéu, alertava. Um homem assim em casa é um perigo. Melhor dar queixa na delegacia. “Tudo é provisório”, respondia à vizinha, arremedando o companheiro. Porém, naquela manhã, durante o trajeto entre o cortiço e a casa da patroa, não pôde se desvencilhar do conselho que mais parecia um agouro. Entrou no apartamento pela porta de serviço atinando largar o companheiro e carregar as meninas para o amparo da família no interior. Ao entrar na cozinha, o susto pendurou-lhe a decisão nas grimpas da cachola. Na lajota fria, escanchada, a patroa, de camisola, desgrenhava-se. Sobre a mesa, desordem de copos e guimbas. O caso era

de pancada, muito sua conhecida. Um som de musiquinha vinha da sala, coisa de frufus no violão, melodia que lhe soava como dobre de finados. Teve pena da coitada, assim, desleixada de amor e vício. Mas apesar, solidarizava: era caso de polícia, assim como o seu, porém diferente na dose da desgraça. Apesar de a imagem parecer coisa de novela, a dor não era de mentirinha. Sentiu pena. A moça de habituais palavras secas e muitas ordens desaguava-se num lamento sem decoro. Para certificar-se de que estavam sozinhas, deu uma geral nos cômodos, a ver se não encontrava o autor das bordoadas. Desligou o som. Depois, cuidou para que a moça se recompusesse. Amparou-a até o sofá da sala, deu-lhe goles de água com açúcar. Olho inchado, boca esbeçada, mãozinhas trêmulas, soluços, lágrimas, cheiro de cigarro e bebida. Feito passarinho de asa quebrada, a moça arrulhava desatinos. Sugeriu chamar ajuda, ela recusou. Quis telefonar para a família, a moça impediu. Tentou consolá-la com a religião, a moça ofendeu-se. Então, pôs-lhe uma compressa no olho manchado, e a moça agradeceu. Deu-lhe os comprimidos, como ela ordenou. Trouxe travesseiros e lençol, a moça fez que sim. Perguntou se podia abrir as janelas, achou melhor não. Quis saber se podia ligar a máquina de lavar, a moça protestou. Aninhada no sofá, pediu para ficar só. Ela perguntou se devia começar a faxina. A moça pediu que fosse embora. “Não quer mesmo que chame alguém?” A moça virou para a parede. “Minha diária?” A patroa não respondeu. Por instantes, ficou ali, contemplando o animalzinho. “Tudo é provisório”, pensou. Vendo que a patroa se abismava, foi à cata da carteira. Juntou as notas. Não inteirava a diária. Pegou o que tinha e saiu.

SOBRE O AUTOR

MÁRCIO MARCIANO é dramaturgo e encenador. Fundou a Companhia do Latão (São Paulo/SP) e o Coletivo de Teatro Alfenim (João Pessoa/PB). É coautor do livro *Companhia do Latão 7 peças*, lançado em 2008 pela editora Cosac Naify. Atuou como crítico teatral da revista *Bravo!* de 2002 a 2004. Com o Coletivo de Teatro Alfenim, escreveu *Quebra-Quilos* (2007), *Milagre Brasileiro* (2010), *Histórias de Sem Réis* (2010), *O Deus da Fortuna* (2011), *Brevidades* (2012), *Memórias de um Cão* (2015), *Helenas* (2017) e *Desertores* (2019). Atualmente é consultor da Academia Paraibana de Cinema, trabalhando na criação de roteiros audiovisuais para fins de difusão em mídias sociais. coelhomarciano@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6771-2596>

REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Sérgio de (Org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular/ Companhia do Latão, 2009.
- COSTA, Iná Camargo. “O nome do jogo”. In: CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Companhia do Latão 7 peças*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 15-29.
- EFREM FILHO, Roberto. “Lâminas de Corte: sobre três estratégias para o encontro com o ‘humano’”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 60, 2015, p. 152-170. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p152-170>. Acesso em: 15 out. 2021.
- FERRAZ JÚNIOR, Expedito. “Memórias de um cão: o humanitismo de Machado de Assis transposto para a linguagem dramática”. *Machado Assis em linha*. São Paulo, n. 19, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1983-682120169196>. Acesso em: 15 out. 2021.
- FERREIRA, Mayra de Brito. *Sonoridades da cena: a expressão musical no teatro épico do Coletivo de Teatro Alfenim (PB)*. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2018.
- MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Trabalho do Latão*. 228 f. Tese (Doutorado em Literatura comparada). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- PASTA, José Antonio. “Dialética do Alfenim – nota crítica e teórica”. In: CABRAL, Adriano; MARCIANO, Márcio; COELHO, Paula. *Memórias de um cão: caderno de Apontamentos*. João Pessoa: Coletivo de Teatro Alfenim, 2017, p. 21-29.



**DOCUMENTAÇÃO •
DOCUMENTS)**

Quando “restos mortais” tornam-se rastros: algumas reflexões sobre a organização do Fundo Alice Piffer Canabrava do Arquivo do IEB/USP

[*When “mortal remains” become traces: some reflections about the organization of the Alice Piffer Canabrava’s Fund of IEB/USP’s Archive*

Otávio Erbereli Júnior^I

Agradeço a Luciana Suarez Galvão (IEB/USP) o convite para publicação.

RESUMO • Este artigo é resultado de uma operação arquivística na qual fazer, sentir e refletir se entrelaçam. Durante os anos de 2015 e 2016, o autor teve contato diário com a documentação de Alice Piffer Canabrava. Em um primeiro momento, narra-se a operação arquivística relacionada ao tratamento da documentação. O segundo momento é fruto de um fazer-sentir a partir desse contato íntimo e diário com a documentação, ou seja, traz algumas reflexões sobre as práticas de autoarquivamento empreendidas por Canabrava. • **PALAVRAS-CHAVE** • Alice Piffer Canabrava; arquivística; arquivos pessoais.

• **ABSTRACT** • This article is the result of an archivist operation in which making, feeling and reflecting are intertwined. During 2015 and 2016, the author had daily contact with Alice Piffer Canabrava’s documentation. At first, the archivist operation related to the handling of documentation is narrated. The second moment is the result of a making-feel from this intimate and daily contact with the documentation, that is, it brings some reflections on the self-archiving practices undertaken by Canabrava. • **KEYWORDS** • Alice Piffer Canabrava; archivist; personal archives.

Recebido em 1º de agosto de 2021

Aprovado em 6 de setembro de 2021

ERBERELI JÚNIOR, Otávio. Quando “restos mortais” tornam-se rastros: algumas reflexões sobre a organização do Fundo Alice Piffer Canabrava do Arquivo do IEB/USP. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 196-218, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p196-218>

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

Antes de conduzir a leitora e o leitor pelo Fundo Alice Piffer Canabrava gostaria de apresentar, rapidamente, a trajetória da titular e sua relação com o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

Canabrava formou-se na Escola Normal Caetano de Campos, na Praça da República, em São Paulo, em 1930, tendo recebido o diploma de “habilitação para o magistério público em São Paulo” e o Prêmio Barão do Rio Branco para o aluno com as maiores notas em história e geografia no decorrer dos cinco anos de curso. Foi professora do curso primário entre 1931 e 1935 em Araras/SP. Nesse último ano ingressou no curso de Geografia e História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP por comissionamento². Graduiu-se em geografia e história pela FFCL/USP na segunda turma, em 1937, ocasião em que recebeu distinção na cadeira de história da civilização. Em maio de 1938, foi convidada pelo regente da cadeira de história da civilização americana, Paul Vanorden Shaw, para exercer a função de assistente adjunto de 2ª categoria. No ano seguinte passou às funções de assistente adjunto de 1ª categoria e em 1942 logrou a posição de 1ª assistente em tempo parcial, após ter defendido a tese de doutoramento intitulada *O comércio português no Rio da Prata (1580-1640)*, orientada por Jean Gagé e aprovada pela banca examinadora com distinção (CANABRAVA, 1944)³. Em 1946, ao submeter-se ao concurso para a cadeira de história da civilização americana, obteve o título de livre-docente, uma vez que para os candidatos preteridos, mas que obtivessem nota superior a sete, era conferida

2 Em 1935, frente ao pequeno número de matriculados no segundo ano dos cursos da FFCL, o governo estadual abriu edital para que os professores que tivessem cursado Escola Normal pudessem ingressar na FFCL por meio de uma prova e com vencimentos, contanto que mantivessem boas notas ao longo do curso.

3 Apresentada no dia 13 de novembro de 1942, foi aprovada com distinção e recebeu nota 9,56 pela comissão examinadora composta dos professores: Jean Gagé, presidente da banca; Plínio Ayrosa, Pierre Monbeig, Alfredo Ellis Júnior e Eurípedes Simões de Paula (ERBERELI JÚNIOR, 2016).

tal titulação. O título foi obtido com a tese *A indústria do açúcar nas ilhas inglesas e francesas do Mar das Antilhas (1697-1755)* (CANABRAVA, 1981)⁴.

Quando da fundação da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas (FCEA) da USP em 1946, foi contratada pelo prazo de um ano como técnico de administração do Instituto de Administração da FCEA do setor de pesquisa histórica. Findo o prazo, foi contratada por prova de títulos para reger a cadeira de história econômica daquela faculdade, na qual se tornou a primeira mulher catedrática da USP no concurso de provas e títulos em 1951, com a tese *O desenvolvimento da cultura do algodão na Província de São Paulo (1861-1875)* (CANABRAVA, 2011)⁵. Foi uma das fundadoras da Associação dos Professores de História do Ensino Superior (Apuh), atual Associação Nacional de História (Anpuh), na FFCL de Marília/SP em 1961; sócia efetiva do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP); desde 1975, sócia correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB); sócia efetiva da Academia Paulista de História, na cadeira “André João Antonil”; fundadora, em 1981, da *Revista Brasileira de História*. Em 1986 foi eleita professora emérita da USP (ERBERELI JÚNIOR, 2021).

O IEB/USP foi concebido por Sérgio Buarque de Holanda e objetivava reunir todas as cadeiras da USP que tomassem por objeto assuntos relacionados à civilização brasileira em uma concepção de pesquisa multidisciplinar (CALDEIRA, 2002). Alice Canabrava, como regente da cadeira de história econômica geral e do Brasil da FCEA/USP, fez parte do Conselho de Administração do IEB/USP empossado em 10 de outubro de 1962. Ao longo de quase 20 anos Alice Canabrava atuou como chefe do setor de pesquisa e documentação e coordenou a área de história de importante evento: o Encontro Internacional de Estudos Brasileiros: I Seminário de Estudos Brasileiros realizado em 1971 (ERBERELI JÚNIOR, 2021).

Além desta introdução, o artigo divide-se em mais três sessões: “De coleção a fundo: o processo de organização do Fundo Alice Piffer Canabrava”; “Os gestos arquivísticos de Alice Piffer Canabrava” e “Algumas palavras finais”.

4 Para o concurso apresentaram-se mais dois candidatos: Astrogildo Rodrigues de Mello, que regia a cadeira interinamente e tinha Alice Canabrava por assistente; e Odilon de Araujo Grellet, bacharel em ciências jurídicas e sociais e professor do Ginásio Estadual Franklin Roosevelt. A banca examinadora foi formada por dois membros indicados pelo Conselho Universitário: Zeferino Vaz, da Faculdade de Medicina Veterinária, e Jorge Americano, da Faculdade de Direito. Outros três membros foram indicados pela FFCL: Eremildo Luiz Vianna e Jaime Coelho, da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, e Sérgio Buarque de Holanda, do Museu Paulista. Mesmo obtendo as maiores notas, Canabrava foi preterida por ser mulher (ERBERELI JÚNIOR, 2016).

5 A banca examinadora foi composta de: José Joaquim Cardoso de Mello Neto, que lecionava economia política na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, na função de presidente; Theotonio Monteiro de Barros Filho, catedrático da cadeira de ciência das finanças e diretor da FCEA; Paul Hugon, da cadeira de economia política, finanças e história das doutrinas econômicas da FFCL e da cadeira de economia política e história das doutrinas econômicas da FCEA; Afonso Taunay e Sérgio Buarque de Holanda, do Museu Paulista. Em 1951 a tese foi resenhada por Sérgio Milliet e, no ano seguinte, por Fernand Braudel (ERBERELI JÚNIOR, 2016a).

De Coleção a Fundo: o processo de organização do Fundo Alice Piffer Canabrava

A coleção Alice Piffer Canabrava, composta de biblioteca e acervo documental, chegou ao Instituto em 2005⁶. Sua biblioteca não foi integralmente incorporada ao IEB/USP, uma vez que, conforme comissão de técnicos do Instituto em visita ao acervo, juntamente com seu ex-orientando Iraci Del Nero da Costa – indicado pela historiadora –, 1/3 do acervo estava comprometido por cupins (ATA..., 2003).

A Coleção Alice Piffer Canabrava⁷ contava com aproximadamente 2 mil volumes não processados em sua biblioteca (livros, separatas, teses e revistas) e 316 documentos processados, compostos de variados tipos documentais, como programas de cursos, comunicados, recibos, resumos de eventos, artigos de periódicos e, principalmente, anotações e correspondências (IEB/USP, 2010, p. 73)⁸. Com a incorporação do restante do espólio da historiadora⁹ – que na verdade possui maior acervo documental que o primeiro –, a coleção passou a constituir um fundo¹⁰, com, atualmente, 804 itens documentais descritos¹¹.

Após todo o tratamento técnico inicial (limpeza mecânica, desmetalização e estabilização), é necessário que se promova o arranjo do fundo. Diante da vasta gama de tipos documentais, desde fotos e cartões-postais, passando por cadernos de receita culinária, boletins escolares, documentação de Guilherme Ahlberg, seu mordomo, que adotou por irmão, documentação de sua irmã Clementina, até correspondências “profissionais” e “familiares”, procedeu-se à elaboração do quadro de arranjo para a descrição documental do Fundo Alice Piffer Canabrava na base de dados do Arquivo/IEB (Sistema de Gerenciamento de Acervos – SGA)¹². Esse quadro de arranjo (Figura

6 O processo de organização do Fundo Alice Piffer Canabrava do Arquivo do IEB/USP encontra-se originalmente descrito em minha tese de doutorado (ERBERELI JÚNIOR, 2019).

7 Compreende-se por coleção “conjuntos de documentos de vários tipos e origens reunidos por uma pessoa ou instituição, em geral relacionados a um assunto ou a uma personalidade” (IEB/USP, 2010, p. 57).

8 Essas informações também estão disponíveis no *Guia do IEB* (IEB/USP, 2010).

9 Esse espólio também era integrado por 126 títulos de livros que foram transferidos para a Biblioteca do IEB/USP.

10 “Por *fundo*, compreende-se um conjunto de documentos de caráter pessoal, científico, artístico, profissional ou técnico produzidos e/ou reunidos em decorrência das atividades de seu titular” (IEB/USP, 2010, p. 57).

11 Heloísa L. Bellotto (2007, p. 128), uma das maiores estudiosas de arquivística do país e que trabalhou como pesquisadora do IEB, fornece-nos uma ampla definição de fundo e uma advertência: “Admite-se como fundo o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural, não devendo ser mesclados a documentos de outro conjunto, gerado por outra instituição, mesmo que este, por quaisquer razões, lhe seja afim”. O princípio da proveniência é a base da teoria dos fundos, uma vez que estes devem ser organizados de acordo com a origem do documento e seu órgão produtor.

12 A elaboração do quadro de arranjo é pautada no princípio da proveniência. Para a sistemática de elaboração do arranjo, ver: Bellotto (2007a, p. 135-145).

1) foi concebido a partir da abordagem contextual da teoria arquivística, ou seja, cada grupo e subgrupo do quadro insere os tipos documentais em seus contextos de produção, em que se pergunta “como” e “quando” foram produzidos¹³ (CAMARGO; GOULART, 2007):



Figura 1 – Quadro de arranjo define a descrição documental do Fundo Alice Piffer Canabrava

Em “Carreira acadêmica” se encontra documentação relacionada às atividades profissionais de Alice em várias instituições, como a Associação de Geógrafos Brasileiros (1 item) e a Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (3). No grupo “Formação” está a documentação produzida por sua vida escolar, como o subgrupo “Ginásio”, em que estão seus boletins escolares do Colégio Stafford (2).

¹³ Agradeço a Elisabete Marin Ribas pela colaboração na elaboração do quadro de arranjo.



Figura 2 – Boletim do Colégio Stafford, 1924. Fundo Alice Piffer Canabrava, Arquivo IEB/USP, código de referência APC-GIN-001

Em seguida, no grupo “Identidade civil”, estão os documentos que fornecem a inserção da titular do fundo enquanto cidadã brasileira, como certidão de nascimento, cédula de identidade, passaportes etc. (8).

O grupo seguinte, que reúne os documentos produzidos pela historiadora na elaboração de suas obras, denominado “Produção intelectual”, está dividido em três subgrupos de acordo com o que conseguimos identificar como documento produzido em preparação para determinada obra, como o subgrupo “O desenvolvimento da cultura do algodão na Província de São Paulo (1861-1875)” (5), tese produzida pela titular do fundo para a obtenção da cátedra de história econômica da FCEA/USP. Há ainda os subgrupos “Estudos para a obra de Alice P. Canabrava” (45), em que se incluem diversas anotações de pesquisa e levantamentos bibliográficos, e “O comércio português no Rio da Prata (1580-1640)” (1), que agrupa anotações para a elaboração de sua tese de doutoramento apresentada em 1942 na FFCL/USP.

No grupo “Relações sociais”, encontra-se alocada documentação produzida por Alice Canabrava em função do que François Sirinelli (2003) formulou como *redes de sociabilidade*. São correspondências geradas a partir de sua atuação como professora primária em Araras/SP e de sua carreira acadêmica, com outros acadêmicos do período, orientandos e amigos (587). Os mais frequentes correspondentes da historiadora foram: Francisco Iglésias (63 itens), professor da antiga Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade de Minas Gerais (SANTOS, 2017); Maria Celestina Teixeira Mendes Torres (18), sua colega

de turma na graduação em geografia e história na FFCL/USP em 1937 e sua primeira assistente de pesquisa na FCEA/USP; Antônio Emílio Muniz Barreto (16), seu orientando de doutoramento; Zélia Maria Cardoso de Mello (12), sua orientanda de doutoramento¹⁴.

14 Outros correspondentes menos assíduos: Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro/SP, Mbá de Ferrante, Adalberto Marson, Akihiro Ikeda, Alcides Serzedello, Aníbal Abadil-Aicardi, Antônio Atrazas, Antônio Carlos da Ressurreição Xavier, Beatriz Ricardina de Magalhães, Benedicto Heloiz Nascimento, Boris N. Komissarov, Branca Caldeira, Carlos Viacava, Célia Freire D'Aquino Fonseca, Célio da Cunha, Centro Acadêmico "Visconde de Cairu", Charles M. Hardin, Charles Boxer, Cid José Teixeira Cavalcante, Consuelo Meyer, Daniel Valle Ribeiro, Daphne Cesar, Eduardo Pereira de Carvalho, Estella Ferraz Costa Negraes, Eva Alterman Blay, Fernand Braudel, Fernando Manuel de Mendonça, Francisco de Assis Barbosa, Francisco Vidal Luna, Frederic Mauro, Edmundo de Macedo Soares e Silva, George Jakobson, Geraldo Cardoso, Gil José Pace, Hans Schellenberg, Harry Bernstein, Helga I. L. Piccolo, Hélio Dantas, Heloísa Liberalli Bellotto, Ibrahim João Elias, Joaryvar Macedo, Jornal da Roselândia, José Aderaldo Castello, José Albertino Rosário Rodrigues, José Bonametti, José Brendan Macdonald, José Ênio Casalecchi, José Francisco de Camargo, José Gonçalves Salvador, José Luiz Pasin, José Ribeiro Júnior, José Roberto Barreto, José Roberto do Amaral Lapa, José Sebastião Witter, Kátia M. de Queirós Mattoso, Laura de J. Nunes, Lewis U. Hanke, Lúcia, professora do Grupo Escolar de Araras/SP, Manoel Salvador Ramos, Manuel Correia de Andrade, Maria Amélia Buarque de Holanda, Maria Luíza Alvarenga Freire Carette, Maria Yeda Leite Linhares, Mário Portugal Fernandes Pinheiro, Mário Wagner Vieira da Cunha, Mircea Buescu, Mirian L. Moreira Leite, Norma de Góes Monteiro, Oswaldo da Silveira Neves, Paulette Braudel, Paulo Mendroni, Pedro Calmon, Pedro Martinello, Peter Louis Eisenberg, Raquel Glezer, Richard Graham, Romulo Garcia de Andrade, Ronaldo Marcos dos Santos, Ruy Ribeiro de Moraes Leme, Sociedade Geográfica da URSS, Tamás Szmrecsanyi, Theo Santiago, Vilma dos Santos Cardoso Monteiro, Willian Alan Cole, Wilson Cano, Liceu de Humanidades de Campos e Museu da Imagem e do Som/SP.

Londres, 7.01.82

querida, prof. Alice.

Recebi todas as suas cartas que muito me alegraram; recebi as fotografias, o seu discurso, que achei muito bonito. Realmente me emocionou. Já lhe disse, e repito, só sinto não ter estado aí por ocasião destes eventos. Como, a senhora sabe, sua influencia na minha vida, na minha trajetória e fundamental e gostaria de estar aí para homenageá-la. Mas, por outro lado, a sua aposentadoria não significa a sua ausência, felizmente, e neste sentido, a data não é fundamental.

Como já lhe escrevi, comecei finalmente a aproveitar Londres. Passei o Natal aqui com meu irmão, que veio dos Estados Unidos. Depois fomos a França. Mas eu não fiquei em Paris. Foi com uma amiga francesa para os Alpes. Fiquei muito impressionada. É muito bonito. Mas o que me impressionou foi a capacidade de adaptação do ser humano. Viver naquele frio, sempre com as ruas e casas cobertas de neve... É preciso uma roupa especial, alimentação especial, enfim, uma série de providências para garantir a vida. Ficamos na casa de uns primos desta minha amiga. Tive portanto, oportunidade de conhecer não como turista. Ainda que por poucos dias pude perceber seus hábitos, suas preocupações, experimentar a comida típica da região (que é ótima) e ouvir franceses o tempo todo. Eles só falavam em francês e foi difícil a comunicação, mas deu "para quebrar o galho". Depois voltei a Paris no fim de semana. Realmente eu adoro Paris. Não me refiro necessariamente aos franceses, mas a cidade é muito vibrante, alegre, tem vida. As pessoas saem as ruas, é animado. Londres é muito diferente: não se vê gente na rua, estão todos em casa, e muito discreta, sobria, protestante. Meu irmão, que veio de N. York, me perguntava a todo momento, "Mas onde estão as pessoas, onde estão os ingleses?". Paris é mais latina, mais parecida com São Paulo. É como eu imaginei que seja a Itália, a Espanha, alegria, vibração, vida social intensa. Em Londres a vida cultural é intensa, não se pode comparar com o Brasil, mas isto é "dentro", a senhora entende?, e fechado. Mas de tudo isto que estou vendo tenho tirado lições e ensinamentos. Como já lhe falei tem sido uma boa experiência. Devo lhe confessar contudo, que não tenho sido muito disciplinada em minhas pesquisas. Por muitos motivos. Em primeiro lugar, o tempo necessário para me adaptar e poder "circular", me impediu de realizá-las. Depois, quando já estava instalada a ansia de conhecer tudo que a cidade pode oferecer, conheci os lugares, os museus, as galerias, as lojas, enfim, tudo me desviava da pesquisa. Acho que também influiu meu cansaço, depois da tese, pois como a senhora sabe em o último ano foi exaustivo. Cheguei a trabalhar 18, 19 hora por dia. Não me arrependo, foi ótimo, mas acho que ainda estou na fase de tomar fôlego para começar de novo. Vamos ver agora, se neste tempo que me resta aqui aproveito alguma coisa neste campo. O problema é que o tempo corre e as vezes a gente não consegue controlar.

Um grande abraço e muitas saudações Zélia

Figura 3 – Carta recebida de Zélia Maria Cardoso de Mello. Fundo Alice Piffer Canabrava, Arquivo IEB/USP, código de referência APC-MELL-003



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ECONOMIA E ADMINISTRAÇÃO
Cidade Universitária - Fone 286-0411 - Caixa Postal 8030
São Paulo - Brasil

S. Paulo, 21 de agosto de 1987

Querida Mariinha.

Gostei muito do seu telefonema (ou sua telefonada?) . Vamos comemorar. Afinal o diploma da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras / USP mudou as nossas vidas para melhor. Eu, pelo menos, tenho essa perspectiva. Telefonei X França que aderiu plenamente à ideia. Como V. pôde verificar, acredito pela lista que lhe enviei, que somos apenas 7 (sete) os remanescentes. Gente dura, nesta teimosia em viver.

Preparei uma pequena notícia, ou melhor, um apêlo, com o nome dos 29 que integraram a turma, na matrícula inicial em 1935, pedindo que se manifestem para uma possível comemoração. Vou deixar para enviar ao Estado mais para frente, em início de Outubro, acho agora muito cedo. O França me disse que a Maria de Lourdes Duarte Gonçalves mora no Rio, encontrou-se com ela na rua, casualmente. Disse-me também que viu Branco Caldeira, muito velha e muito "esclerosada". Concorda? Conforme o andar das coisas, eu poderia reunir a turma aqui em casa para um chá. Costumamos, Tina e eu, reunir pessoas para um chá, em casa, o que é mais simples do que almoçar. Mando buscar um bolo no Ofner, uma excelente confeitaria não longe daqui. Faço uns sanduiches, ponho água no bula e... o chá está pronto. E só distribuir os pacotinhos. Que acha?

Andrei lendo o Anuário da Faculdade de 1935 - 36 e gostei de ver as dificuldades entreo que declaravam nossos professores e como procediam na prática. Exemplo, o Plínio Aires: não se devia dar trechos de Anchieta e Montoya aos alunos, textos estes muito difíceis. Lembra-se que V. foi exímia tradutora. Se V. tem o Anuário, dê uma olhada e me escreva. Vai se divertir. O Braudel não escreveu. O Gagé ainda não havia chegado.

Por aqui um sol benfazejo, depois de alguns dias gelados. Nestes eu me "pincho" na cama, fico len-

Med. 02-02-006-10.000-7/73

Figura 4 – Cópia feita com papel-carbono de carta para Maria Celestina Teixeira Mendes Torres. Fundo Alice Piffer Canabrava, Arquivo IEB/USP, código de referência APC-TORR-008

Em “Vida doméstica e familiar” alocamos a documentação produzida por suas relações familiares e também em relação à organização da vida cotidiana (131 itens). O subgrupo “Finanças” inclui documentação relacionada à vida financeira da titular, como recibos diversos, escrituras de imóveis, talões de cheques, cartões bancários etc. (38). Outro subgrupo, “Guilherme Ahlberg” (51), inclui a documentação de Guilherme, mordomo das irmãs Alice e Clementina e que se tornou um irmão para ambas, como se referem a ele em várias cartas. Inclui receitas médicas, cédula de identidade,

talões de cheque, cadernetas de poupança etc. O agrupamento “Vida doméstica e familiar” ainda inclui o subgrupo “Saúde”, onde constam receitas médicas e cartão de vacinação da titular. Por último, em “Outros documentos” estão tipos documentais variados, como aulas, cartas etc.



Figura 5 – Da esquerda para a direita: Alice Piffer Canabrava; sua mãe, Otília Piffer Leonardi; sua irmã, Clementina Canabrava. Sem data/sem local. Fundo Alice Piffer Canabrava, Arquivo IEB/USP¹⁵

¹⁵ Algumas imagens estão sem a referência completa porque ainda não foram descritas e inseridas no Catálogo Eletrônico do IEB. A escolha dos documentos se deu a partir do acervo de imagens do autor, uma vez que o Arquivo IEB/USP se encontra fechado para consulta.

 M/n ANDREA C.
9-1-79
Minha querida Picucha
Aqui estou no segundo dia
de viagem, a caminho
do Salvador. O navio é
confortável, a comida boa.
O problema é a multa de
Esta lotado de brasileiros,
há apenas 10 ou 20 Italianos.
70% por cento gente entre 50
e 70 anos; uns poucos com
80 ou mais; 20% mais ou
menos são de jovens e o resto
de crianças; os pais acham
uma mãe fazer as crianças
passarem férias no navio;
tudo preparado, picuma o
dia inteiro, peugo!

Figura 6 – Carta recebida de sua irmã Clementina Canabrava (Tina). Fundo Alice Piffer Canabrava, Arquivo IEB/USP, código de referência APC-CANA-007

Após a formulação do quadro de arranjo, passa-se ao processo de descrição documental, cujo objetivo é a elaboração de instrumentos de pesquisa. O trabalho de descrição realizado pelo arquivista deve identificar, condensar e apresentar todas as possibilidades de uso e aplicação da documentação descrita, com o fito de proporcionar um profícuo encontro entre o historiador e a documentação. Por isso, a intensa sinergia entre arquivística e história, uma vez que o arquivista deve estar ciente das práticas de pesquisa historiográfica para uma descrição que sirva ao historiador (BELLOTTO, 2007b, p. 173-178).

No caso do Arquivo/IEB, essa descrição é inserida em seu SGA, interligado ao Catálogo Eletrônico que dá acesso a uma busca integrada entre Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais. Um catálogo é elaborado no nível das séries que formam um fundo, e sua base de descrição são as unidades documentais (LOPES, 2002)¹⁶. No Arquivo do IEB adota-se um nível de descrição por unidade documental.

OS GESTOS ARQUIVÍSTICOS DE ALICE PIFFER CANABRAVA

Michel de Certeau concebe a história enquanto heterologia, ou seja, enquanto um discurso sobre o outro¹⁷. Nesse caso, para o historiador, o passado. Através dos restos, ou rastros, vestígios desse outro, o historiador procede, através de seu texto, ao encurtamento dessa alteridade, porém sem conseguir apagar suas marcas. Forja a presença de um ausente. Sendo a ausência condição de possibilidade do discurso histórico¹⁸.

16 Há ainda outros instrumentos de pesquisa, como o guia, primeiro instrumento de um arquivo, o inventário e o índice. O guia possui como base de descrição conjuntos documentais amplos e deve fornecer uma radiografia geral do arquivo, como suas origens, seus fundos e coleções, endereço, formas de contato, formas de consulta e requisitos para tanto. Na sequência de descrição hierárquica, temos o inventário, que deve fornecer uma descrição dos fundos do arquivo ou suas coleções. Há também os índices, que procuram decompor os documentos em descritores, que podem ser temáticos, cronológicos, geográficos, onomásticos etc. Faz-se mister a utilização de um vocabulário controlado em sua elaboração. O mais comum é que o índice seja adotado dentro de outros instrumentos de pesquisa.

17 Ver, principalmente: Certeau (2010). Trata-se de trabalhos dispersos de Certeau que foram traduzidos por Brian Massumi e revisados por Luce Giard sob a supervisão do jesuíta-historiador. A maioria dos textos presentes nesse livro compõe a edição: Certeau (2012). O livro original data de 1986, e sua edição ampliada, de 2002. Conta com prefácio de Luce Giard intitulado “Um caminho não traçado”.

18 Em texto publicado em 1970, proveniente de conferência no Centre de intellectuels catholiques em 1969, intitulado “História e estrutura”, Michel de Certeau utiliza-se da metáfora do morador de rua (*clochard*) para explicar práticas etnológicas e historiadoras a partir de sua experiência com a história religiosa do século XVI. Ao iniciar seus estudos sobre a Companhia do Santo Sacramento, Certeau confessa que sua prática estava impregnada por uma busca identitária: imaginava que encontraria razões para sua fé cristã nesse passado. Qual seu embasamento ao se deparar com a diferença. O morador de rua, para Certeau, assemelha-se ao etnólogo na medida em que, ao exumar nas latas de lixo restos de mantimentos ou roupas, sonha com a casa em que nunca irá morar, com a refeição que nunca terá e com intimidades de que nunca desfrutará. A partir dos restos catados, inventa mundos que nunca irá frequentar. Da mesma maneira procede o historiador quando frequenta arquivos e bibliotecas. Esses “restos” catados pelo historiador permitem somente que encontre esse outro em sua imaginação. Essa ausência é uma condição para o discurso histórico (CERTEAU, 2012a, p. 163-178). Não por acaso, o capítulo seguinte do livro *História e psicanálise* intitula-se “O ausente da história” e foi publicado originalmente em 1973. Nesse texto, Certeau nos convida a pensar a história enquanto uma heterologia, ou seja, como um discurso sobre o outro. Esse outro pode ser tomado como tudo aquilo que instaura uma diferença: o europeu em relação ao novo mundo; o Outro, como Deus para o místico; a linguagem do possuído; a mulher para o homem etc.

Muito afeito a metáforas¹⁹, Certeau evoca o personagem Robinson Crusóé, também título do romance de Daniel Defoe publicado em 1719, para refletir acerca dos procedimentos do historiador em relação aos vestígios do passado. Crusóé é o único sobrevivente de um naufrágio e está em uma ilha deserta. Organiza toda uma técnica para que possa sobreviver através da construção de uma cabana e coleta de alimentos. Porém, algo perturba sua economia. Crusóé delira em sonhos após ver pegadas na areia. Não estaria sozinho? Quem é esse outro? Crusóé está em devaneios. Aqui, Certeau entrevê os lugares que no século XIX serão ocupados, respectivamente, pela ciência econômica e pela interpretação dos sonhos; pela racionalidade e pela ficção. O outro de Crusóé se desvela: é Sexta-feira, um nativo que irá escravizar. Ao contrário desse outro de Crusóé, o outro do historiador é ausência permanente; não chega, não volta. Deixa somente pegadas, vestígios... (CERTEAU, 2012b, p. 179-188).

Entre 2015 e 2016, ao adentrar, quase todos os dias, a sala número 2 do Arquivo/IEB, com umidade e temperatura controladas, bastante fria, me sentia procedendo tal qual médico legista ao tomar um corpo e, a partir de evidências fisiológicas, tentar inferir uma *causa mortis*. Com luvas de látex, colocava os “restos mortais” na forma de “rastros mortais” de Alice Canabrava no carrinho do arquivo e rumava para a sala de trabalho a fim de exumá-los; no caso, descrevê-los.

Cartas recebidas de sua irmã, Clementina; cartas recebidas de sua mãe, Otília; cartas recebidas de amigos e de colegas historiadores; cartas recebidas de seus orientandos. Cartões-postais remetidos de diversas partes do mundo, por amigos, colegas e por sua irmã. Fotos quando professora em Araras/SP; fotos ainda moça em excursões com sua turma do curso de geografia e história da FFCL/USP promovidas pelo geógrafo Pierre Monbeig, regente da cadeira de geografia física e humana; fotos de formatura; fotos em sua casa, em jantares com os assistentes de pesquisa e auxiliares de ensino da cadeira de história econômica da FCEA/USP²⁰; fotos com sua mãe, sua irmã e seu irmão por adoção. Canabrava nunca está sozinha, sempre em

19 As noções de *estratégia* e *tática* são provenientes de uma metáfora de guerra. Esse par talvez seja o mais usado entre historiadores, antropólogos e cientistas políticos, conforme pude inferir das apresentações do Colóquio Michel de Certeau em Uso, organizado pelo coletivo Artes, Saberes e Antropologia (ASA) do departamento de Antropologia da FFLCH/USP entre 19 e 21 setembro de 2016 (COLÓQUIO Michel..., 2016). *Grosso modo*, a estratégia vincula-se ao planejamento de longo prazo e relaciona-se ao poder dos fortes, enquanto a tática é forjada pelos mais fracos com o fito de subverter a estratégia dos dominantes e, por isso, vincula-se ao tempo curto, ao instante. A tensão imbricada na relação entre estratégia e tática não se resolve dialeticamente, pois uma não existe sem a outra (CERTEAU, 2014, p. 86-100). Essa edição é estabelecida e apresentada por Luce Giard. Na conferência de abertura desse Colóquio, Luce Giard atribui a inspiração da elaboração desse par nocional à leitura da obra de Marx pelo grupo de jesuítas da casa na qual Certeau morava e de que foi participante.

20 Como, na ocasião de sua aposentadoria, conforme relatado em carta a Francisco Iglésias em 17 de novembro de 1981: “Minha aposentadoria saiu afinal dia 21 de outubro e desde então, só agora, nesta semana, tenho um pouco de folga. Andei muito ocupada. Resolvi reunir os colegas do IPE e da Faculdade, aqui em casa, para um almoço, um almocinho simples. Trinta pessoas. Devo muito aos meus amigos do IPE, quase todos meus ex-alunos” (CANABRAVA, 1981d).

alteridade. É muitas: irmã, filha, professora, orientadora, colega, amiga, historiadora... Muitas são as pegadas. Muitas são as Alices.



Figura 7 – Alice Canabrava, na ocasião presidenta da Anpuh, em mesa do XI Simpósio Nacional de História, realizado em 1981 em João Pessoa/PB (terceira, da esquerda para a direita). Fundo Alice Piffer Canabrava, Arquivo IEB/USP



Figura 8 – Reunião na casa de Alice, na rua Macapá, na cidade de São Paulo/SP, com os que foram, em diversos momentos, seus auxiliares de ensino, assistentes de pesquisa e orientandos. Sem data. Fundo Alice Piffer Canabrava, Arquivo IEB/USP

Três questões despertaram minha atenção no convívio com esse outro ausente: por que o espólio foi doado ao IEB/USP? Por que uma parte foi doada em 2005 e a parte mais significativa, dez anos depois, em 2015? O que aconteceu com o restante de seu espólio, uma vez que alguém que por toda vida nunca fez uso de computador teria um volume de documentação muito maior do que o que compõe seu Fundo? Teria Canabrava se desfeito de uma parte de seus papéis? Por fim, por que ela possuía cópias feitas com papel-carbono de várias cartas remetidas, estaria “arquivando a própria vida”²¹?

Em 24 de junho de 1975 a historiadora deixou carta à sua irmã Clementina (referida por “Tinín”) para que, em caso de morte repentina, modificasse seu testamento. Um dos pontos a serem alterados dizia respeito à doação de seus livros, que deveriam ser vasculhados com o fito de averiguar se dentro de algum constariam papéis particulares; proceder à seleção dos mesmos e doá-los ao IEB/USP e não mais à FEA/USP, asseverando que a esta última nada deveria ser doado (ATA..., 2003). Na mesma carta, Alice Canabrava determina que todos os seus papéis “escritos à mão e à máquina, (materiais de estudo, fichas de estudo, cópia de fontes etc.) tudo deverá ser queimado”²². Apenas sua coleção de cartões de natal deverá ser

21 Não somos os primeiros a empreender estas reflexões. A partir de sua experiência de pesquisa em arquivos pessoais de várias instituições francesas, Rafael F. Benthien aponta algumas questões relevantes ao pesquisador que se envereda por esse tipo de arquivo. Sua ida aos arquivos pessoais de Henri Hubert, Salomon Reinach e Joshep Déselette relaciona-se com sua pesquisa de doutoramento envolvendo o problema da institucionalização da sociologia na França ante o já consolidado campo de estudos clássicos, compreendido pelos helenistas e latinistas (BENTHIEN, 2011). A partir de figuras-chave para a institucionalização da sociologia na França, como Durkheim e Marcel Mauss, Benthien se depara com toda uma rede de relações que envolvia o estudioso das religiões, o sociólogo durkheimiano Hubert, e os arqueólogos Reinach e Déselette, uns dos poucos que dialogavam com a sociologia e a antropologia. O “impessoal” dos arquivos pessoais diz respeito à importância de ter em conta três procedimentos metodológicos: historicizar o arquivo, ou seja, a história de sua composição, como foi acumulado pelo indivíduo, porque foi doado a esta ou àquela instituição, desde quando está acessível ao pesquisador; conhecer as instituições e os sistemas aos quais estão vinculados; relacionar um arquivo pessoal a outros, uma vez que é muito difícil que se tenha a totalidade da correspondência ativa e passiva do titular do acervo ou fundo. Dessa maneira, é possível vislumbrar as lacunas, silêncios etc. (BENTHIEN, 2014).

22 Essa determinação de Alice, para que tudo fosse queimado, me lembra do personagem Matthew Pearce do romance *Ever after*, do escritor inglês Graham Swift – que compreende o homem como um animal narrativo em sua característica ontológica de viver entre o passado e o futuro –, na assertiva: “*Keep them, burn them – they are evidence of me*”. Sue McKemmish se inspira nesse personagem para empreender reflexão acerca das motivações que nos impelem a arquivar a própria vida como testemunho e os mecanismos pelos quais uma prova de si se torna uma prova de nós (MCKEMMISH, 1996, p. 28-45). A compreensão de McKemmish da expressão “provas de *mim*” é “como sinônima de arquivo pessoal, no sentido mais amplo, reunindo todas as formas que as narrativas podem assumir” (MCKEMMISH, 2013, p. 23). Esse texto é fruto da apresentação de conferência em evento promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa entre 23 e 25 de agosto de 2010 no Rio de Janeiro sobre arquivos pessoais. Nele, Sue McKemmish atualiza as reflexões empreendidas em 1996 sobre as provas de si e as provas de nós em um ambiente de crescente informatização e digitalização da vida. Nele também é apresentada uma contribuição original à teoria arquivística: o *records continuum*.

guardada e, posteriormente, doada a Hebe Marsiglio Carvalho (ATA..., 2003). Essa carta revogava o testamento anterior de 10 de dezembro de 1973, que determinava que: “no caso de sua irmã e única herdeira, Clementina Canabrava, falecer antes dela testadora, ou simultaneamente consigo, todos os bens serão assim distribuídos: -I-Os bens imóveis, os títulos de financiamento e os depósitos bancários caberão à Fipe” (CANABRAVA, 1973, p. 2). Nesse caso especial, todos os seus bens seriam transferidos à Fipe/USP, onde deveriam ser utilizados para financiar pesquisas em nível de pós-graduação em história econômica do Brasil na forma de concessão de bolsas de estudos e auxílio para publicação, na condição de que fossem pesquisas originais e que se remontassem no mínimo a 40 anos no tempo.

As memórias de Alice Canabrava em relação à FFCL/USP parecem se caracterizar por uma perenidade, no sentido de, após ter sido preterida em concurso para a cadeira de História da Civilização Americana em 1946, expressar os sentimentos mais negativos em relação a esse lugar social (CERTEAU, 2011, p. 45-111), seja na correspondência com seu próximo (RICOEUR, 2007, p. 141), no caso Francisco Iglésias (“ninho de víboras”) (CANABRAVA, 1982), seja em entrevista (“intelectualoides extremamente preconceituosos para com a mulher”) (CANABRAVA, 1997). Em relação à FCEA/USP, suas memórias expressam sentimentos em trânsito e, por vezes, contraditórios, tanto em cartas, quando concorda com seu amigo Francisco Iglésias em que seu “único bilhete de loteria” foi ter ido para a FCEA/USP em 1946 (CANABRAVA, 1972), quanto em entrevistas (CANABRAVA, 1981a). Na entrevista ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo em 1981, após ser questionada por Flávio Saes acerca das dificuldades enfrentadas pela mulher na universidade, afirma que nunca teve problemas na FCEA/USP pelo fato de ser mulher. Porém, afirma ter sofrido muito quando foi diretora da instituição entre 1954-1957, enfrentando oposição de um grupo de professores que não a queriam no cargo (CANABRAVA, 1981a). Já em entrevista a Flávio Saes, em 1997, afirma que é muita grata à Faculdade de Economia (CANABRAVA, 1997).

Além dos sentimentos conflitantes em relação à FCEA/USP, uma das hipóteses para que ela tenha revogado o testamento de 1973 em favor do IEB/USP diz respeito à sua relação de admiração e respeito por Sérgio Buarque de Holanda.

Quanto aos dois momentos da doação, um primeiro em 2005 e outro em 2015, podemos apenas conjecturar. Na primeira doação realizada por Hebe Marsiglio Carvalho, foram doados livros, fichas de estudo, anotações e quatro conjuntos de correspondências passivas: de Antônio Emílio Muniz Barreto (nesse caso também há presença de cópias feitas com papel-carbono de cartas remetidas), Francisco Iglésias (o mesmo do caso anterior), Fernand Braudel e Paullete Braudel. Sua sobrinha não queimou seus papéis, ao contrário do que determinava a carta de Canabrava mencionada anteriormente. Teria Hebe M. Carvalho doado somente a parte do espólio da historiadora que pôde examinar com cuidado, procedendo a uma seleção de arquivamento de sua tia? Fato é que o restante do espólio, selecionado ou não, somente foi doado após a morte de Hebe, por sua filha e sobrinha-neta de Alice Canabrava, Lúcia Marsiglio Carvalho²³.

23 Deixo aqui meu agradecimento público a Lúcia por, desde os primeiros contatos, ter se mostrado receptiva às demandas deste pesquisador, por ter-me aberto as portas de sua casa e ter a mim confiado a intermediação da doação da documentação remanescente de sua tia.

O volume da documentação presente no Arquivo do IEB, quando confrontado com o fato de que Alice Canabrava nunca fez uso de computador, conduz-nos a inferir que ela mesma procedesse à seleção de seus papéis, arquivando uns e dispensando outros, procedimento cotidiano da maioria das pessoas com seus itens pessoais, recibos de contas pagas, cartas, material escolar de infância/adolescência, xerox etc.²⁴. Mas, quando se trata de um historiador realizando esse procedimento, cabem algumas reflexões²⁵.

No caso de Alice Canabrava, a guarda de seus papéis parece estar ligada a uma gestão de sua correspondência *vis-à-vis* sua não intencionalidade em que eles fossem encaminhados a algum arquivo como explicitado em sua carta-testamento endereçada à sua irmã. Uma marca do arquivo privado de Georges Duby diz respeito ao fato de que somente sua correspondência profissional foi preservada, não havendo a presença de vestígios de suas relações pessoais e/ou familiares, marca de um historiador que, apesar de ter praticado história da vida privada, não expôs sua própria esfera privada, ao contrário, concebeu-a como refúgio (BRANDI, 2013, p. 101-130). Em contraste com o caso Duby, no Fundo Alice Piffer Canabrava tem-se a presença de correspondência endereçada à sua irmã e à sua mãe. Nesse sentido, seu Fundo dá a entrever um sujeito muito além da profissão historiadora. Como afirmei acima, ela figura como historiadora, professora, irmã, amiga, colega, orientadora...

O fato de Alice ter determinado a destruição de seus papéis pode denotar um outro sentido para seu autoarquivamento, para além de uma preocupação em forjar uma memória de si e sobre si para a posteridade. Por isso, faz-se mister atentar para o caráter social de seu arquivo²⁶.

Alice Canabrava não exerceu funções públicas; não escreveu em jornais; não se manifestou publicamente sobre questões nacionais. A noção clássica de intelectual

24 Os últimos apontamentos de Philippe Artières (2013, p. 45-54) sobre o procedimento de arquivar a própria vida me inspiraram nessa reflexão. O ato de arquivar-se é tomado como uma arte, em que não são os atos e acontecimentos da vida valorizados, mas sim o ato de arquivá-los.

25 Felipe Brandi, ao tomar o arquivo pessoal do medievalista francês Georges Duby como fonte para sua tese de doutoramento acerca da prática historiográfica desse historiador, não deixa de refletir sobre esse arquivo enquanto objeto. Para tanto, ressalta a singularidade desse arquivo pessoal: é um arquivo pessoal de historiador. E aponta algumas questões para reflexão: “1) os arquivos de historiadores trazem o selo de atividade intelectual a que se entregam, em contraste com os de especialistas de outras disciplinas? Ou, ainda: 2) por sua prática e seu longo contato com os arquivos, está o historiador mais aplicado na conservação de sua documentação privada?” (BRANDI, 2013, p. 120).

26 Miguel Soares Palmeira empreende algumas reflexões sobre seu trabalho com os Finley Papers, arquivo pessoal do historiador estadunidense radicado em Cambridge, Moses I. Finley, a partir de um exercício de história intelectual que mobiliza essa documentação com o fito de perscrutar os textos publicados; o processo de consagração de um modelo de história antiga e a trajetória de Finley (PALMEIRA, 2018). Apesar de seu trabalho ser *com o* e não *sobre o* arquivo de Finley, um imperativo apontado pelo historiador diz respeito a conhecer o material com o qual se trabalha para não reproduzir o senso comum em relação à vida intelectual. Ademais, aponta para a necessidade de tomar os arquivos pessoais em seu caráter social e extrair deles as devidas consequências, para além de um arquivamento da própria vida como forjamento de uma memória de si e sobre si (PALMEIRA, 2013, p. 80-99).

não lhe cabe. Ela, para mim, é um dos primeiros frutos da profissionalização do ofício de historiador na universidade. Canabrava é uma professora e pesquisadora *stricto sensu*. É uma acadêmica. Posiciona-se politicamente apenas nas cartas aos seus amigos Francisco Iglésias e Antônio Emílio Muniz Barreto. Sua única aparição pública se dá nos anos 1980, quando é protagonista de uma reportagem em que é representada como “Professora do Delfim, do Pastore, do Viacava...”, que ocupavam importantes postos na gestão da política econômica nacional. O caráter social de seu arquivo pessoal, portanto, se liga à estruturação de uma rede estritamente acadêmica de professores e pesquisadores de história, a Apuh (depois de 1971, Anpuh), bem como ao IEB/USP e à FEA/USP. Seu arquivo permite vislumbrar os (des)caminhos pelos quais se estruturou a comunidade profissional de historiadores no Brasil.



Figura 9 – Reportagem em jornal desconhecido de autoria de Nilze Botteon, publicado em São Paulo, 21 de outubro de 1984. Fundo Alice Piffer Canabrava, Arquivo IEB/USP

Do ponto de vista das práticas de arquivamento, no caso de Alice P. Canabrava, me chamou a atenção o fato de que muitas das cartas remetidas possuem cópias feitas com papel-carbono. Qual sua intenção ao adotar esse procedimento? A presença de cópias é mais intensa entre seus principais correspondentes: Francisco Iglésias, Maria Celestina Teixeira Mendes Torres, Antônio Emílio Muniz Barreto e Zélia Maria Cardoso de Mello. A primeira cópia feita com papel-carbono de carta, constante na primeira doação, remetida por ela a Iglésias, possui data inferida em 1981 (uma vez que a historiadora menciona que está aposentada, mas que continuará por mais um ano na FEA/USP para concluir sua pesquisa sobre escravidão financiada pela Finep). Trata-se, na verdade, de um fragmento, pois se inicia na página três (CANABRAVA, 1981b). Pode-se supor que as cópias das cartas remetidas a Iglésias a partir de 1981

servam para que Alice saiba a data da última escrita e também para cobrar a ausência do amigo quando este demora a respondê-la. Há indícios de que ela desenvolveu um sistema de registro de correspondências em que anota a carta recebida e a resposta remetida. Desse sistema, deriva a necessidade de ter cópias das cartas remetidas.

Uma constante na correspondência com seus próximos é a cobrança em relação à ausência epistolar. Por exemplo, em cópia feita com papel-carbono de carta com o logotipo da FEA/USP datada de 26 de setembro de 1983, Canabrava cobra notícias de Iglésias.

Cabe aqui o velho refrão: se Maomé não vai à montanha, a montanha vai a Maomé! Prometeu escrever-me, esvaiu-se o tempo, andei sondando a rua à espera do carteiro: nada. Tantos meses sem uma palavra sua, quando o longo silêncio foi rompido por seu telefonema. E eu estava magoada, muito magoada. Pensei muitas vezes: será que meu amigo Iglésias – meu único amigo, nem sequer se interessa em saber o que me aconteceu? Será que nossa velha amizade se prende ao esquema convencional da carta que chega e resposta que vai? (CANABRAVA, 1983).

Não é diferente em relação à sua amiga de graduação, Maria Celestina Teixeira Mendes Torres. Em cópia feita com papel-carbono de carta remetida em 26 de janeiro de 1986, Alice Canabrava queixa-se da ausência da amiga e a questiona sobre sua lide com a correspondência:

Há muito tempo não tenho cartas suas. Fico pensando por que não escreve. Seria que tem um registro de “carta vem, resposta vai”? Se tem, não deveria ser assim. Escrever cartas é como conversar com amigas, à distância, um bate papo cordial, sempre bem-vindo, independentemente de ter sido provocado ou não. (CANABRAVA, 1986).

As cópias de cartas remetidas, além de ter a função de um sistema de registros das correspondências recebidas e de respostas enviadas, também funcionam para retomada de assuntos e para remissões. Em cópia de carta remetida a Antônio Emílio Muniz Barreto em 29 de dezembro de 1983, a historiadora dá notícias da equipe de história econômica da FEA/USP e remete Muniz Barreto à carta anterior:

O Nelson H. Nozoe passou brilhantemente no concurso de doutorado: 10 com louvor, por unanimidade. Ele estava muito nervoso nos dias que antecederam à defesa, mas, na hora, estava calmo, firme nas respostas. Eu fiquei muito contente. É mais um da equipe que avança na carreira.

Como lhe disse na carta anterior, Flávio se prepara para um ano em França, deverá partir em fevereiro. Ibrahin está trabalhando com o Pastore, no Banco Central, em Brasília. Luna, na Secretaria da Fazenda, com o Sayad. Iraci, firme nas pesquisas. Tomás Aquino, pouco vejo. Zélia, trabalhando como sempre. E todos sempre sentindo falta de você. (CANABRAVA, 1983 – grifos meus).

Por fim, o fato de parte da correspondência ativa de Alice Canabrava ter sido por ela copiada facilita o trabalho do pesquisador, uma vez que, dentre seus principais

correspondentes, somente parte do espólio de Francisco Iglésias se encontra em instituição de custódia, no caso, o Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro.

ALGUMAS PALAVRAS FINAIS

As reflexões empreendidas na segunda parte deste artigo não teriam sido possíveis sem um convívio quase diário, por dois anos, com a documentação remanescente de Alice Piffer Canabrava. Tive a satisfação de intermediar a doação entre a família e a instituição. Um percurso, perpassado/atravesado pelo afeto, iniciado com os primeiros contatos com a sobrinha-neta de Canabrava, Lúcia Carvalho, que me recebeu em sua casa, onde guardava os papéis de sua “tia Alice”. Após animadas conversas e partilhas de memórias sobre sua tia, Lúcia decidiu que o IEB deveria ser o lugar para a guarda dessa documentação. No dia da doação, Lúcia foi presenteada pela então chefe do Arquivo, Elisabete Marin Ribas, com lindas flores.

A partir desse momento se iniciou todo um trabalho de separação da documentação e agrupamento em tipos documentais, com o fito de ter uma radiografia dela. Depois da formulação do quadro de arranjo, o trabalho de descrição documental, por unidade. Por dois anos, um convívio quase diário com os “restos mortais” de Alice. Foi esse convívio cotidiano – a leitura e descrição de cada documento – que me sensibilizou a empreender as reflexões da segunda parte deste artigo. Sem ele, a reflexão seria outra.

Ao expor os procedimentos de organização do Fundo Alice Piffer Canabrava, pretendo estimular historiadores e historiadoras a realizarem esse tipo de trabalho, que, além de disponibilizar o acervo para consulta de pesquisadores e interessados em bens culturais em geral, possui um potencial reflexivo ímpar.

Ademais, dar publicidade a esse fundo significa empenhar-se na mitigação das assimetrias de gênero, tão presentes na vida intelectual brasileira e que também perpassam a formação e a divulgação dos arquivos pessoais. Dos 45 arquivos pessoais do Instituto, apenas 13 são de mulheres: Alice Piffer Canabrava; Anita Malfatti; Aracy Amaral; Aracy Guimarães Rosa; Lupe Cotrim; Maria Abreu; Marlyse Meyer; Marta Rossetti Batista; Odette de Barros Mott; Oneyda Alvarenga; Tarsila do Amaral; Veridiana Prado; Yolanda Mohalyi (SIMIONI; ELEUTÉRIO, 2018, p. 21). Nesse sentido, o I Seminário Internacional Arquivos, Mulheres e Memórias, realizado nos dias 21, 22 e 24 de março de 2017 no IEB e entre 28 e 31 do mesmo mês no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, constituiu esforço ímpar nesse sentido, somado à posterior publicação de alguns trabalhos em dossiê na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (2018).

SOBRE O AUTOR

OTÁVIO ERBERELI JÚNIOR é pós-doutorando no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

oerberelijr@usp.br

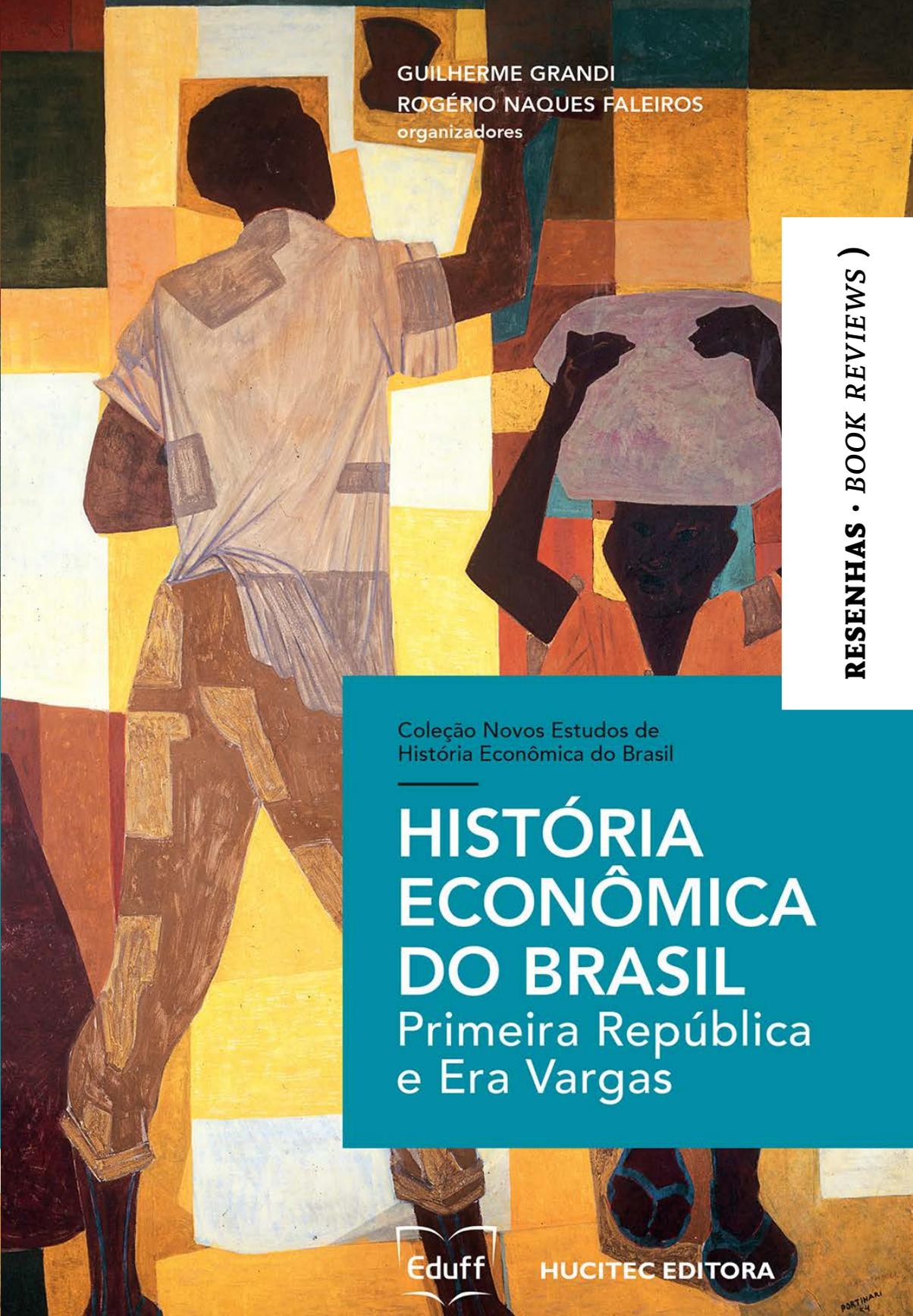
<https://orcid.org/0000-0002-3180-3418>

REFERÊNCIAS

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana. *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2013, p. 45-54.
- ATA 128ª reunião do Conselho Deliberativo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. In: Processo 2003.1.59.31.0. Arquivo IEB. Fundo IEB.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Sistemática do arranjo. In: BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2007a.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. O sentido da descrição documental. In: BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2007b.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Identificação de fundos. In: BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2007c.
- BENTHIEN, Rafael Faraco. *Interdisciplinaridades: latinistas, helenistas e sociólogos em revistas (França, 1898-1920)*. 367 f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.
- BENTHIEN, Rafael Faraco. O que há de impessoal em arquivos pessoais: considerações a partir de uma experiência de pesquisa na França. *Vozes, Pretérito e Devir*, v. 3, 2014, p. 42-57.
- BRANDI, Felipe. Arquivos privados e história dos historiadores: sobrevoo no acervo pessoal de Georges Duby. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana. *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2013, p. 101-130.
- CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *IEB: origem e significados*. São Paulo: Oficina do livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa oficial do Estado, 2002.
- CAMARGO, Ana Maria de; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais*. São Paulo: IFHC, 2007.
- CANABRAVA, Alice Piffer. (1942). *O comércio português no Rio da Prata (1580-1640)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Boletim XXXV. História da Civilização Americana. n. 2, 1944.
- CANABRAVA, Alice Piffer. Carta a Francisco Iglésias. São Paulo, 22 out. 1972. Acervo Francisco Iglésias. IMS/RJ. FI-C-CP (100).
- CANABRAVA, Alice Piffer. Testamento, 1973. Acervo pessoal de Lúcia Carvalho.
- CANABRAVA, Alice Piffer. (1944). A indústria do açúcar nas ilhas inglesas e francesas do mar das Antilhas, 1697-1755. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981.
- CANABRAVA, Alice Piffer. Entrevista. Projeto Estudos Brasileiros. MIS/SP, 1981a. 00035EBR00026AD (Estudos brasileiros rolo 116.27 A-0150).

- CANABRAVA, Alice Piffer. Carta a Francisco Iglésias. São Paulo, 1981b. Fundo Alice Piffer Canabrava. Arquivo IEB/USP. APC-CP-P1, 13(5).
- CANABRAVA, Alice Piffer. (1946). *O açúcar nas Antilhas (1697-1755)*. 2. ed. São Paulo: Instituto de Pesquisas Econômicas, 1981c. (Ensaio Econômico, 15).
- CANABRAVA, Alice Piffer. Carta a Francisco Iglésias. São Paulo, 17 nov. 1981d. Fundo Alice Piffer Canabrava. Arquivo IEB/USP. APC-CP-P1, 27-(2).
- CANABRAVA, Alice Piffer. Carta a Francisco Iglésias. São Paulo, 29 abr. 1982. Fundo Alice Piffer Canabrava. Arquivo IEB/USP. APC-Ca-P2, 11-(5).
- CANABRAVA, Alice Piffer. Carta a Francisco Iglésias. São Paulo, 26 set. 1983a. Fundo Alice Piffer Canabrava. Arquivo IEB/USP. APC-CA-P2, 13-(2).
- CANABRAVA, Alice Piffer. Carta a Antonio Emilio Muniz Barreto. São Paulo, 29 dez. 1983b. Fundo Alice Piffer Canabrava. Arquivo IEB/USP. APC-CA-P4, 15-(2).
- CANABRAVA, Alice Piffer. Carta a Maria Celestina Teixeira Mendes Torres. São Paulo, 26 de jan. 1986. Fundo Alice Piffer Canabrava. Arquivo IEB/USP. APC-TORR-006.
- CANABRAVA, Alice Piffer. Minhas reminiscências. *Economia Aplicada*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 157-163, 1997.
- CANABRAVA, Alice Piffer. *O desenvolvimento da cultura do algodão na Província de São Paulo (1861-1875)*. 3. ed. São Paulo: Edusp/Anpuh, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *Heterologies: discourse on the other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p. 45-111.
- CERTEAU, Michel de. História e estrutura. In: CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a, p. 163-178.
- CERTEAU, Michel de. O ausente da história. In: CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b, p. 179-188.
- CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012c.
- CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 86-100.
- COLÓQUIO Michel de Certeau [em Uso. Artes, Saberes e Antropologia (ASA), Departamento de Antropologia da FFLCH/USP, 19 e 21 setembro de 2016. Disponível em: <http://www.coletivoasa.dreamhosters.com/colouquio-michel-de-certeau-em-uso>. Acesso em: jul. 2021
- ERBERELI JÚNIOR, Otávio. A Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas da Universidade de São Paulo e a escrita da história econômica de Alice Piffer Canabrava. *História Econômica e História de Empresas*. São Paulo, v. 19, n. 1, 2016a, p. 9-40.
- ERBERELI JÚNIOR, Otávio. De preterida a preferida: considerações em torno da trajetória intelectual de Alice Piffer Canabrava (1935-1951). *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 22, 2016b, p. 97-115.
- ERBERELI JÚNIOR, Otávio. *A trajetória intelectual de Alice Piffer Canabrava: um ofício como sacerdócio (1935-1997)*. Tese (Doutorado em Ciências). Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.
- ERBERELI JÚNIOR, Otávio. *A trajetória intelectual de Alice Piffer Canabrava: um ofício como sacerdócio (1935-1997)*. Mariana: SBTHH, 2021.
- IEB/USP. *Guia do IEB*. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/guia-ieb-2/>. Acesso em: 7 jul. 2021.
- I SEMINÁRIO Internacional Arquivos, Mulheres e Memórias. Programação. Disponível em: <http://>

- www.ieb.usp.br/wp-content/uploads/sites/127/2017/03/1-Semin%C3%A1rio-Internacional-Arquivos-Mulheres-e-Mem%C3%B3rias.pdf. Acesso em: jul. 2021.
- LOPEZ, André Porto Ancona. *Como descrever documentos de arquivo*: elaboração de instrumentos de pesquisa. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002.
- MCKEMMISH, Sue. Evidence of me. *Archives and Manuscripts*, n. 24, v. 1, 1996, p. 28-45.
- MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... Novas considerações. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana. *Arquivos pessoais*: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: FGV, 2013, p. 17-43.
- PALMEIRA, Miguel Soares. Arquivos pessoais e história da história: a propósito dos Finley Papers. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana. *Arquivos pessoais*: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: FGV, 2013, p. 80-99.
- PALMEIRA, Miguel Soares. *Moses Finley e a "economia antiga"*: a produção social de uma inovação historiográfica. São Paulo: Intermeios, 2018.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RIEB – Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. Dossiê Mulheres, Arquivos e Memórias, n. 71, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/issue/view/10898>. Acesso em: jul. 2021.
- SANTOS, Alessandra Soares. *Francisco Iglésias*: a história e o historiador. São Paulo: Alameda, 2017.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, 2018, p. 19-27.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 231-269.
- SWIFT, Graham. *Ever after*. London: Picador, 1992.

An abstract painting featuring two figures in a vibrant, geometric environment. The figure on the left is seen from the back, wearing a light-colored, short-sleeved shirt and dark trousers. The figure on the right is facing forward, wearing a dark top and a large, light-colored, rounded object on their head. The background is composed of various colored rectangles and squares in shades of yellow, orange, blue, and white. The overall style is reminiscent of modernist or cubist art.

GUILHERME GRANDI
ROGÉRIO NAQUES FALEIROS
organizadores

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

Coleção Novos Estudos de
História Econômica do Brasil

HISTÓRIA ECONÔMICA DO BRASIL

Primeira República
e Era Vargas

Eduff

HUCITEC EDITORA

PORTINARI
14

Primeira República e Era Vargas: reflexões para a compreensão da atualidade

[*First Republic and Vargas Era: reflections for understanding today*

Fábio Alexandre dos Santos¹

GRANDI, Guilherme; FALEIROS, Rogério N. (Orgs.). *História econômica do Brasil: Primeira República e Era Vargas*. Niterói: Eduff; São Paulo: Hucitec, 2020. (Coleção Novos Estudos de História Econômica do Brasil).

RESUMO • A obra resenhada é o segundo volume da Coleção Novos Estudos de História Econômica do Brasil e se dedica a pensar no complexo período que vai da Primeira República ao fim da Era Vargas. Seus artigos expressam essa complexidade dialogando com o conjunto das dinâmicas do sistema capitalista que marcaram a economia mundial no período, além de proporem reflexões que inevitavelmente nos trazem para os problemas do presente. Da cultura cafeeira e dos efeitos dela decorrentes à proibição de garçonetes trabalharem à noite, suas problemáticas nos convidam a pensar o processo de acumulação no Brasil, suas peculiaridades e o que somos. • **PALAVRAS-CHAVE** • Primeira República; Getúlio Vargas; Estado. • **ABSTRACT**

• The reviewed work is the second volume of the New Studies in the Economic History of Brazil Collection and is dedicated to thinking about the complex period that goes from the First Republic to the end of the Vargas era. His articles express this complexity by dialoguing with the set of dynamics of the capitalist system that marked the world economy in the period, in addition to proposing reflections that inevitably bring us to the problems of the present. From the coffee culture and from the effects resulting of it to the prohibition of waitresses to work at night, its problems invite us to think about the accumulation process in Brazil, its peculiarities and what we are. • **KEYWORDS** • First Republic; Getúlio Vargas; State.

Recebido em 1º de agosto de 2021

Aprovado em 9 de setembro de 2021

SANTOS, Fábio Alexandre dos. Primeira República e Era Vargas: reflexões para a compreensão da atualidade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 80, p. 220-233, dez. 2021.



DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p220-233>

¹ Universidade Federal de São Paulo (Unifesp, Osasco, SP, Brasil).

Concebida para propor reflexões e novas perspectivas de pesquisa em história econômica do Brasil, a Coleção Novos Estudos de História Econômica do Brasil, organizada por Luiz Fernando Saraiva e editorada pela Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica (ABPHE), Editora da Universidade Federal Fluminense (Eduff) e Hucitec, a cada volume publicado reforça sua relevância e contribuição para a historiografia brasileira.

Publicar essa coleção vai além de suas páginas, envolve responsabilidade, compromisso e dedicação de todos os envolvidos. A ABPHE, cumprindo seu papel de fomentadora das pesquisas em história econômica e de articuladora das condições para sua difusão e debate, o organizador da Coleção, os organizadores dos diferentes volumes, seus autores e as editoras envolvidas alinham-se, assim, nessa empreitada, deixando marcas indeléveis para a história econômica, demonstrando a inexorável contribuição dessa área de conhecimento para a compreensão da realidade brasileira. Dada sua importância, me atrevo a relacioná-la, quanto ao seu propósito e mérito, à edição organizada por Sérgio S. Silva e Tamás Szmrecsányi de *História econômica da Primeira República*, coletânea de textos apresentada no I Congresso Brasileiro de História Econômica, realizado na USP, em 1993, inclusive, que marcou a criação da ABPHE.

Pensar o *tempo* e seus acontecimentos, ideias, rupturas e continuidades em um país de dimensões continentais e com complexas e desiguais relações sociais, econômicas, políticas e culturais historicamente constituídas, requer o cuidado de evitar generalizações e transposições simplistas de modelos para situações diversas. Por extensão, imperativa é a percepção das conjunturas regionais que compõem a estrutura e dão sentido às dinâmicas do processo histórico em sua totalidade, como apontou Szmrecsányi (2008).

O segundo volume de Novos Estudos de História Econômica do Brasil, intitulado *História econômica do Brasil: Primeira República e Era Vargas*, organizado por Guilherme Grandi e Rogério Naques Faleiros e lançado em 2020, cumpre com maestria os objetivos dessa coleção.

Sua periodização encontra-se balizada pela conjuntura do fim do século XIX, que culminou com a República até o fim da chamada Era Vargas, porém, não sem avanços e recuos imprescindíveis para a percepção dos processos históricos. Sob esse marco temporal, talvez um dos maiores desafios da obra tenha sido a forma como os organizadores e os autores exploraram seus temas, sob diferentes perspectivas,

rupturas e continuidades, mas em especial considerando a passagem pelos anos 1930, quando, mesmo diante de impactos e mudanças estruturais no aparelho estatal com prolongamentos de privilégios, emergiram diferentes interesses sociais, econômicos e políticos que se embrenhavam em sua institucionalidade (COSTA, 2018, p. 38 e segs.). Citando os organizadores do volume, portanto, no período delineado se “reiteram hierarquias, estruturas de poder e simbologias que insistem em permanecer na vida nacional” (p. 14).

As temáticas elencadas pelos autores – café, tributação, urbanização, consumo, mercado de trabalho, migrações, gênero, Estado, desenvolvimentismo – demonstram as *continuidades* e *rupturas* do período e trazem ao debate as complexas relações entre os distintos “momentos” do capitalismo com a realidade brasileira, fornecendo categorias de análise para pensar os meandros do processo de consolidação do Brasil nas linhas da economia mundial, suas imbricações e os interesses regionais envolvidos que marcaram o Brasil e ainda hoje assinalam os problemas de um país marcado pela desigualdade e pelo regionalismo.

Independentemente da temática de cada artigo, todos demonstram visões de conjunto capazes de articular diferentes elementos para pensar o específico, mas sem deixar de considerar o todo, os quais, por sua vez, refletem a seriedade e a capacidade de pesquisa de cada um deles no manejo das fontes. É um convite a pensar o Brasil considerando, tomando de empréstimo, as palavras de Luiz Fernando Saraiva e Alcides Goularti Filho (p. 10), de que é “impossível pensarmos esse longo e tumultuoso período (1889-1945) somente tendo em conta o centro dinâmico da economia e da capital política do país”.

O capítulo que abre a obra é “Geopolítica do café: sistema mundial e transição hegemônica (1898-1945)”, de Rogério Naques Faleiros, que se fundamenta em Braudel, Arrighi e em Wallerstein para apreender a “totalidade” do processo de transição do poder hegemônico da Inglaterra para os Estados Unidos. Seu objetivo é captar como essa transição “condicionou” as exportações de capitais, de produtos primários e de alimentos, e de moedas. Nessa transição, a despeito do caráter cíclico de acumulação do período, como denomina o autor, com as duas grandes guerras e a crise dos anos 1930, o capitalismo se expandiu assentado em movimentações no posicionamento dos então protagonistas, industrial e financeiro, da economia mundial.

Pelo lado da oferta, estavam os estados produtores de café, entre eles o Brasil, desempenhando papel dependente ante o mercado internacional e subordinado aos interesses externos, condicionado que estava da necessidade de divisas oriundas das exportações de café. Para delinear essa dependência, o autor resgata os investimentos estrangeiros já internalizados na estrutura dos complexos econômicos cafeeiros desde o final do século XIX, da propriedade de fazendas aos setores de financiamento, transportes, serviços públicos e comercial dentre outros e, por extensão, como chegaram a influenciar políticas econômicas do Estado.

Como mostra o autor, o padrão de acumulação, em sua essência, se manteve até o fim do período de análise. Entre os ciclos de “expansão e destruição da riqueza”,

a partir da Primeira Guerra Mundial, reposicionou os protagonistas no cenário econômico e político mundial. A Inglaterra perdeu seu caráter de exportador de capitais, ao passo que os Estados Unidos assumiram essa posição, expandindo investimentos externos e exportando capitais, também para a América Latina, e construindo “zonas de influência”. Objetivamente, alterando a geopolítica do café brasileiro em razão da sua participação na balança comercial, o que significou, na prática, o reposicionamento do papel subordinado e dependente da economia brasileira diante dos países centrais do sistema capitalista, e claro, diante do novo protagonista, os Estados Unidos.

Em que pese a concorrência com a produção de outros países, principalmente a colombiana, por exemplo, na primeira metade do século XX o café oriundo do Brasil respondia “por mais da metade da oferta mundial” (p. 37), enquanto os Estados Unidos importavam 70% da produção mundial em 1940. Eis a conjuntura em que Faleiros situa sua problemática.

O que talvez demonstre com acuidade a reflexão de Faleiros é sua argumentação sobre como se materializava a relação de subordinação brasileira diante dos países centrais – alicerçado em Braudel – e que representa a articulação com a dinâmica da geopolítica, por meio das políticas internas, isto é, os mecanismos de defesa do café, os quais eram majoritariamente financiados pelos ingleses até os anos 1930, quando então passou a decrescer, “sucumbindo” com a Segunda Guerra Mundial.

Nos entremeios dessas relações geopolíticas, os Estados Unidos atuaram, via produção colombiana, para “deslocar” o financiamento inglês nos estados brasileiros por meio de investimentos infraestruturais na Colômbia e facilidades para o acesso ao mercado consumidor norte-americano pelos produtores do café colombiano. Em outras palavras, criando as condições para o aumento da produção do concorrente brasileiro nos anos 1920: “a rigor, as exportações colombianas foram sempre crescentes no período de 1915-1947, salvo em alguns anos da Segunda Guerra, ao passo que as exportações brasileiras apresentaram maiores flutuações cíclicas e a um custo de estocagem crescente, em função das defesas implementadas que puxaram todo o mercado” (p. 48).

Vários fatores contribuíram para esse movimento de mercado: a classificação/qualidade do café e seus consumidores de média e alta rendas, que amparavam flutuações cíclicas ao consumir grãos de qualidade, sendo os últimos a terem seus preços reduzidos; os grãos de qualidade em *blends*, que, ao serem acrescidos a grãos de qualidade inferior, conferiam condições para que os de qualidade duvidosa se mantivessem no mercado; e as políticas de defesa do café, a partir de 1924, que dispensavam grãos de qualidade inferior, mas abriam espaço para a produção inferior colombiana.

Portanto, nos entremeios da dinâmica dos “ciclos sistêmicos de acumulação”, a disputa pelo protagonismo financeiro mundial, com o deslocamento da hegemonia da Inglaterra aos Estados Unidos, coube aos países produtores de café – entre eles o Brasil – uma posição subordinada, cuja condição, conclui Faleiros, em essência, coloca em evidência como os mecanismos de defesa do café estavam vinculados ao movimento mais amplo de disputa pela hegemonia.

No segundo capítulo, “Tarifas alfandegárias e indústria no Brasil durante a Primeira República”, Guilherme Grandi e Alexandre Macchione Saes propõem uma revisão da relação das tarifas alfandegárias sobre o comércio exterior e o desenvolvimento industrial no período, subdividindo a análise entre os momentos

anterior e posterior à Primeira Guerra Mundial. Para os autores, a especificidade brasileira de produtora de matérias-primas e alimentos seria a razão da “política fiscal a partir das tarifas, especialmente de importação”, e somente a partir de 1914 as receitas tributárias alusivas ao mercado interno apresentariam relevância, fomentando algumas revisões tributárias sobre variados produtos.

Para isso, retomam um debate historiográfico que se sustenta em dois argumentos: a de que as taxações visavam proteger o mercado interno, criando condições para diversos bens serem substituídos por produtos internos; e a de que as taxações tinham como função compor a receita fiscal do Estado, não estando, portanto, obrigatoriamente vinculadas à proteção interna da produção nacional.

Como destacam os autores com relação à segunda hipótese, eles não questionam o possível benefício sobre a indústria decorrente da elevação das tarifas em prol dos interesses fiscais, primordialmente, mas refutam a possibilidade de terem ocorrido pressões políticas de grupos industriais sobre o Estado, planejador e executor das políticas econômicas, pelo menos até o início da década de 1920.

Demonstrando a robustez do debate, os autores apontam como a política protecionista foi “um tanto incidental” até os anos 1930, justamente em razão da dependência da economia brasileira em relação ao comércio internacional. Dois fatores balizavam as variações tarifárias que, em média, estariam diretamente associadas à manutenção da estabilidade cambial (p. 82). Num primeiro momento, até a Primeira Guerra Mundial, estava a maior dependência do mercado externo frente a um reduzido papel do mercado interno. Num segundo momento, a partir de 1914, o desenvolvimento interno do mercado e o aumento da arrecadação fiscal relativa à sua produção implicaram, no conjunto das receitas tributárias, uma redução quanto à dependência das tarifas alfandegárias, “o que explicaria, em parte, a própria redução do nível de proteção tarifária” (p. 84). Inegável, contudo, que essa conjuntura também representava o desenvolvimento da indústria destinada ao mercado interno (p. 96).

No que se refere à primeira hipótese – de que as taxações visavam proteger a produção interna por meio de “política discricionária” –, Grandi e Saes são categóricos: “tal política não teria sido muito eficaz, se considerarmos que a participação do setor industrial no produto total experimentou um incremento ‘apenas modesto’ entre 1900 e 1930, que de 13% chegou a 17% do PIB” (p. 97 apud FISHLOW, 2013). Em outras palavras, concluem que, a despeito de as possíveis tarifas alfandegárias terem “beneficiado” a indústria nacional, elas visavam fundamentalmente a estabilidade cambial e o equilíbrio orçamentário.

Em “Urbanização lastreada na capacidade de tributar: especificidades no enfrentamento das crises no complexo cafeeiro (1906-1937)”, terceiro capítulo da obra, Pedro Geraldo Saadi Tosi, Rodrigo Fontanari e Henry Marcelo Martins da Silva apresentam três casos – da Calçada Jaguar, da Estrada de Ferro Araraquara (EFA) e de Christiano Osório de Souza² – de modo a aferir como se portaram diante das ações

2 A primeira era uma fábrica de calçados estabelecida em Franca (SP), cujo processo de falência envolveu outras duas empresas do grupo Carlos Pacheco de Macedo, o Curtume Progresso e a Fósforos Soberano; a segunda, sob o contexto das instabilidades decorrentes das mudanças acionárias; e o terceiro, um “cafeicultor-comissário-banqueiro” que se associou a consideráveis empresários criando uma grande rede de negócios (p. 104).

do Estado frente a crises que abalaram o setor cafeeiro, iniciando com o Convênio de Taubaté e encerrando com a Câmara de Reajustamento Econômico. Os autores ressaltam na análise as políticas fiscais e tributárias e seus “impactos na formação da rede urbana” (p. 101), na medida em que condicionaram o fluxo de entrada de capital estrangeiro, atingindo o consumo interno e novos investimentos, elevando a necessidade de capital de giro nas atividades urbanas, de custeio agrícola assim como de obras infraestruturais e serviços.

Utilizando dados de Montagner, os autores corroboram a tese de que parte dos recursos gerados com a arrecadação originada e “estimulada” pela produção cafeeira foi direcionada para a construção de órgãos públicos e instituições urbanas. Acrescentam, contudo, que a economia cafeeira do sudeste brasileiro teve importante inserção e papel em “em escala planetária, como uma espécie de monopólio na produção cafeeira”, além de ter “exposto essa economia às novas condições do mercado mundial”, sustentando a acumulação internamente (p. 110).

Entre os efeitos das políticas tributárias aliadas a outros fatores, os autores destacam as formas através das quais extrapolavam recursos para novos setores, como a Fábrica de Calçado Jaguar. Nesse caso, vale salientar o momento em que Carlos Pacheco de Macedo ampliou seus negócios e modernizou seu curtume, que, mais tarde, daria lugar à Jaguar. Entretanto, o negócio foi abalado pelo endividamento durante o governo de Arthur Bernardes, na década de 1920, ao convergirem a valorização do mil-réis ante à libra, durante o governo de Arthur Bernardes, e a queda nos preços dos importados, com a Valorização Permanente (1924), seguida de aumento da produção e a crise de 1929. O caso demonstra, segundo os pesquisadores, como a atividade industrial já se fazia presente na região e, mais, atrelada ao mercado mundial.

No caso da EFA, ela deve ser compreendida à luz do conjunto do desenvolvimento dos serviços públicos em São Paulo. Baseando-se em Flávio Saes e Ana Lanna, os autores procuram demonstrar como o Convênio de Taubaté trazia em si uma estreita relação com o capital externo, via financiamento, e que estabelecia pontes com outros setores. Fundada sob o contexto da expansão dos cafezais e da ampliação do mercado de capitais, em que companhias ferroviárias eram destaque, ela teve em sua origem “grandes proprietários rurais e produtores de café na região de Araraquara” (p. 118). Sua história foi marcada por ampliações de capital, mudanças diretivas e problemas com controle acionário até sua falência e liquidação em 1916. Assim, destacam os autores como o setor ferroviário era, naqueles anos, “extremamente dependente dos benefícios públicos” (p. 128).

O caso de Christiano Osório de Oliveira, talvez mais emblemático, representa a complexidade e a necessidade de novas pesquisas sobre o processo de acumulação e diversificação econômica no Brasil, em especial no âmbito regional. Ao transitar da condição de fazendeiro a capitalista, mas sem abandonar a primeira, Oliveira é tomando como “homem de negócio” marcado pela “diversificação dos investimentos”, que englobavam negócios em serviços e atividades urbanas e financeiras, como banqueiro, comissário etc. Nas palavras dos autores: “Christiano Osório amarrava a produção dos devedores via cláusulas contratuais. [...] proporcionou os meios para enlaçar a produção de café, que estava pulverizada pelos municípios do estado de São

Paulo. No papel de credor [...] ele conseguiu prender as tramas dessa malha comercial, constituindo sua própria rede de negócio...” (p. 131).

Mas foi nos momentos de crise do setor cafeeiro que sua atuação adquiriu relevo, destacam os autores, com a estreita vinculação de políticas de governo de valorização do café com seus negócios, em especial a financeira, a creditícia. Christiano Osório chegou até mesmo a se antecipar à Câmara de Reajustamento Econômico (1934) com serviços de abatimento e refinanciamento de dívidas. Ademais, os autores apontam como a relação de Oliveira com a Câmara incrementou seus lucros, se espalhando, ainda, ao papel de financiador de “entes públicos”. Por fim, cabe ressaltar as palavras dos autores:

As sucessivas deliberações da Câmara de Reajustamento Econômico [...] contribuíram para aliviar os agentes envolvidos nessas pesadas dívidas, que os oneravam como tomadores de crédito, de modo que a continuidade dos negócios teve rápida resolução, uma vez que liberava montantes que deveriam ser destinados ao pagamento de dívidas e os tornavam mais predispostos para o consumo e para o investimento, de modo a salvar a capacidade de tributação pela minimização do encolhimento da atividade econômica e pelo fortalecimento dos entes públicos na regulação econômica. (p. 146).

No quarto capítulo da obra, Milena Fernandes de Oliveira busca, na dinâmica das transformações que marcaram o período, analisar o “Consumo, cultura material e poder na Primeira República (1890-1930)”, situando as peculiaridades dessas categorias e suas respectivas gênese. Fundamentada em Braudel, Harvey, Lefebvre, Machado, Barbuy, Sevcenko, a autora demonstra como as “mutações materiais” foram manifestadas em diferentes níveis da realidade.

Esses aspectos estão no viver urbano, na dinâmica da “cultura do consumo” e na estrutura de poder do Estado. O primeiro encontra-se na transformação da vida urbana das principais cidades do Brasil ao final do século XIX, em especial Rio de Janeiro e São Paulo, a qual, se num primeiro plano expressava a consolidação do capitalismo nos países centrais do sistema, por outro, mesmo numa condição subordinada a eles, transpôs para a realidade local pressupostos e modelos que visavam aproximar-se a eles. Entre os elementos transpostos estava a reforma urbana, em especial a parisiense, de Hausmann, que implicava na racionalização da cidade, no disciplinamento do trabalho, no embelezamento dos espaços, neste, por meio de intervenções sobre os corpos (higienismo) daqueles “alheios” às mudanças econômicas e sociais. Ao processo acrescenta-se o ideal positivista, de “ordem e progresso”, que marcaria as especificidades brasileiras.

Era a formação da cidade-vitrine, segundo Oliveira, na qual a cidade se tornava objeto de consumo, por meio de suas instituições, novos hábitos e mercadorias, impondo necessidades de superação de diversas ordens, como as heranças coloniais. Contudo, essas transformações formaram códigos urbanos que opunham uma complexidade de hábitos que se manifestavam sob diferentes formas nas diversas regiões da cidade, inclusive se executado pela mesma pessoa, como o caso citado por Sevcenko, ao qual Oliveira se refere. No entanto, de acordo com as palavras da autora,

“a ordem, tão proclamada pela República positivista, era um atributo ausente nos cortiços e bairros operários” (p. 163).

No segundo aspecto, por meio do que a autora conceitua como “cultura de consumo”, busca-se demonstrar como as manifestações e padrões de consumo individuais simbolizavam o lugar de cada um ou cada uma na estrutura social, se trabalhador ou não, se manual ou não. Elas se expressavam no vestir diverso do imigrante italiano ante o espanhol, na mulher trabalhadora em relação à mulher de família tradicional. É o que Oliveira chama de construção das identidades e de delimitação das fronteiras.

Nessa dinâmica estão o *princípio da diferenciação* – em que os “estamentos superiores” estabelecem hábitos de consumo que os diferenciavam dos demais grupos sociais – e o *princípio da generalização* – quando algum objeto ou hábito de consumo “singularizados” eram difundidos em grupos sociais diversos, não privilegiados. Porém, destaca a autora, no Brasil esses fenômenos tomaram formas diversas, ambos...

[...] estiveram presentes o tempo todo na conformação da cultura de consumo capitalista no período da Primeira República. Enquanto o processo de diferenciação era alimentado pela importação de produtos de luxo, em particular dos produtos franceses, a generalização de padrões provinha da manufatura nascente, incluindo a contrafação, amplamente denunciada pelos cônsules franceses [...] a falsificação. (p. 171-172).

Desse modo, para Oliveira, o que se processou na Primeira República foram construções identitárias que abarcavam, por parte dos privilegiados, a busca da diferenciação dos demais grupos, enquanto aos grupos sociais não privilegiados houve a negativa de incorporação das “modas e modos dos enricados”, de modo a deles se diferenciarem. Ainda, a autora demonstra como da inter-relação entre diferentes camadas sociais estabeleceram-se “alguns monopólios sociais, entre os quais o consumo”, e como “foram instituídos pela classe dominante e vetados aos negros e pobres” (p. 173).

Quanto ao terceiro aspecto, argumenta Oliveira que a cultura do consumo também se expressar nas entrelinhas do poder público com os hábitos de consumo dos “donos do poder”. Esse embate emerge na confusão, historicamente construída, entre o público e o privado. O exemplo de Oliveira remete à disputa entre a “farda” e a “toga”, que em essência trazia em si disputas entre rural e urbano, jovem e velho, moderno e arcaico, branco e negro, homem e mulher, que nos campos de batalha expunha hábitos de poder. Isso posto, a autora situa nas três manifestações analisadas, à luz da formação da sociedade capitalista, como é possível apreender a diferenciação social brasileira pelo consumo, assim como pelas estruturas de poder.

Em “Migrações internas e formação do mercado de trabalho (1889-1945)”, quinto capítulo do volume, Cláudia Alessandra Tessari problematiza seu tema a partir do argumento de Barbosa sobre a inexistência de um mercado de trabalho nacional até 1930, com peculiaridades que remetiam a “mercados regionais e incompletos”, os quais apresentavam dinâmicas que ora que se aproximavam ora se distanciavam.

Seu argumento central é de que a formação do mercado de trabalho não se resume a dados quantitativos que possam explicar ou não a formação de um contingente

de mão de obra disponível ao capital. Sua proposta vai além ao abranger em sua análise outros fatores, como a dissolução de condições autônomas de subsistência, a falta de acesso à terra e a instrumentos de produção, até a disposição “cultural” de o trabalhador estar disposto a vender sua força de trabalho.

Para tanto, a autora constrói sua argumentação a partir de relevantes estudos sobre o tema, mas vai além ao circundar o problema com questões nem sempre consideradas nos estudos sobre o tema, dado que influenciaram e/ou marcaram o processo de formação do mercado de trabalho, como: o fim do escravismo e os problemas subsequentes; novos vínculos de subordinação criados com o fim do escravismo; o argumento do branqueamento; os deslocamentos entre regiões; as secas no Nordeste; o aprimoramento dos transportes; o aumento populacional e a urbanização; a sazonalidade das diferentes culturas; os complexos econômicos regionais e muitas vezes os vínculos de dependência pessoal criados com os “contratantes” e/ou “latifundiários” nas terras de origem; as questões políticas e econômicas, inclusive ameaçando o pacto federativo; as alterações nas condições para o aumento da taxa salarial nas regiões abandonadas e o contrário nas de destino; e, evidentemente, o papel do Estado legislando sobre a questão.

Sua análise sobre a “formação do mercado de trabalho”, assim, deve ser compreendida à luz das inter-relações estabelecidas no conjunto dos fenômenos históricos, internos e externos, que envolvem as complexas dinâmicas do período. Em essência, a autora demonstra como a categoria “mercado de trabalho” permite refletir sobre as peculiaridades da definitiva inserção do Brasil nas engrenagens do sistema capitalista.

Entre os pontos de destaque tratados por Tessari, vale ressaltar a atuação dos diferentes governos estaduais, coibindo ou incentivando processos migratórios. Fugindo de meras dualidades, a autora demonstra ações como as de estados ameaçados de “perda de mão de obra” – que chegaram a tributar as atividades dos agenciadores e promoveram campanhas de desincentivo aos deslocamentos –, enquanto outros, essencialmente o estado de São Paulo, promoveram políticas de subvenção para a imigração estrangeira e, também, de nacionais.

Representativa dos debates, das políticas e dos problemas, como documenta Tessari, foi a sugestão paulista registrada no Boletim do Departamento Estadual do Trabalho do estado de São Paulo, em 1917, que com a Primeira Guerra Mundial praticamente estancou a entrada de estrangeiros: “Naquele momento, plenamente ciente de que a migração era uma ‘questão tão melindrosa’ e que o ‘assunto [é]era] vasto e complexo e vários e opostos [eram] os interesses em jogo’ que o Boletim [...] passou a sugerir a migração temporária” (p. 205).

Em jogo estavam os interesses regionais e, claro, a intenção política de pouco impactar na disponibilidade da mão de obra em outras regiões, em especial no Nordeste, assentada no argumento do retorno dos trabalhadores após as colheitas. Em 1919, por exemplo, o secretário de Agricultura de São Paulo solicitou autorização ao governo cearense para propagandear e transportar interessados em trabalhar no estado; a autorização foi concedida, mesmo com o receio de problemas econômicos na região, porém, o que pesou a favor do pleito foi o contexto de seca naquele momento.

Do ponto de vista político, para além dos “melindres” estaduais, como considera

Tessari, estava a ausência de legislação que tratasse do tema em âmbito nacional, o que adquiriu novos contornos a partir dos anos 1930. Entre seus fatores motivadores estavam questões políticas e econômicas (internas e externas), o refluxo de trabalhadores estrangeiros e as mudanças do centro dinâmico da economia – com os “deslocamentos populacionais” como parte do “plano de desenvolvimento econômico nacional”, de Getúlio Vargas. “Foi somente a partir de 1934 que a questão imigrantista passou a ser objeto de maior preocupação institucional e que as primeiras medidas e decretos [...] passaram a expressar intencionalidades mais evidentes” (p. 210).

A partir de então, decretos e decretos-leis trataram a temática em nome da integração nacional e de uma ideologia nacionalista, não sem nuances regionais, em especial em São Paulo, favorecido que estava pela autonomia federativa e pelas políticas e estruturas já montadas. Dessa forma, Tessari aponta como, por um lado o governo centralizador passou a legislar mais atenta e diretamente a problemática, enquanto, por outro, o estado de São Paulo retomou o subsídio à migração em 1935 (interrompida em 1927), mas dessa vez subsidiando o trabalhador nacional e abrindo escritórios de arrematação em várias localidades.

A política de subsídio paulista perdurou até 1951, atraindo mão de obra das “zonas repulsoras de imigrantes”, de regiões “menos dinâmicas” e recorrentemente acometidas pelas secas, principalmente dos estados do Nordeste e do norte de Minas Gerais. Enquanto no Sudeste, essencialmente em São Paulo, em curso estava o processo de industrialização e urbanização com suas dinâmicas de atração.

O resultado, para Tessari, foi que durante o Estado Novo, caracteristicamente centralizador, estabeleceram-se políticas estaduais e federais, de modo que

A centralização e uma maior intervenção do Estado central afetaram o modo como os governos estaduais teriam de passar a lidar com a questão da migração e do trabalho. São Paulo teve de alterar suas políticas e suas estruturas institucionais. Nessa adequação, pôde empreender ações e criar organismos que ultrapassaram suas fronteiras, beneficiando-se dos reservatórios de mão de obra que sua própria política imigrantista anterior havia ajudado a criar. (p. 230-231).

O artigo de José Flávio Motta e Luciana Suarez Galvão, “Getúlio e as garçonetes: o Decreto nº 21.417-A e a regulação do trabalho das mulheres (Brasil, primeiro governo de Vargas)”, tem como foco o trabalho feminino como objeto do referido decreto, editado em 1932. Os autores trazem à reflexão dois artigos, de um total de 6: os que tratam das “condições de trabalho” e da “proibição do trabalho noturno”:

Art. 1º Sem distinção do sexo, a todo trabalho de igual valor corresponde salário igual.
Art. 2º O trabalho da mulher nos estabelecimentos industriais e comerciais, públicos ou particulares, é vedado desde 22 horas até 5 horas. (p. 237).

Dessas prerrogativas, os autores buscam caracterizar os acontecimentos que dão singularidade à promulgação do decreto para, em seguida, apreender o “impacto” que a “tentativa de regulação” do trabalho das mulheres acarretou sobre

as que executavam a função de garçõete, que, a despeito da proibição no horário estabelecido, não foi cumprido durante os anos 1930.

A análise dos autores se fundamenta na revisão bibliográfica sobre os temas correlatos, no tratado internacional da Organização Internacional do Trabalho (OIT), em especial sua quarta convenção (de 1919), que trata do trabalho noturno das mulheres, e largamente nos jornais da época. Os artigos do decreto em questão, assim, decorrem da retificação da convenção da OIT, ocorrida efetivamente em março de 1934.

A conjuntura sobre a qual se debruçam os autores, refletida pelo decreto, remete diretamente às ações do primeiro governo Vargas e, no que se refere ao trabalho, ao “sindicalismo de Estado”, com a instituição tomando a forma de mediador entre empregados e empregadores e, não menos importante, a questões de gênero, que naqueles anos, por exemplo, incluíam a oposição dos homens à participação das mulheres nos sindicatos dos garçons. Do ponto de vista das mulheres, atuantes foram a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPPF) e as garçonetes que, em diferentes regiões do país e sob estratégias diversas, enfrentaram a proibição. Em outras palavras, dois condicionantes assinalavam aquele momento na relação com as garçonetes, afirmam os autores:

[...] entendemos que os esforços internacionais materializados na atuação da OIT e na multiplicação das ratificações às suas convenções, de um lado, e a luta levada a cabo por organizações femininas no Brasil, a exemplo da FBPPF, de outro, foram poderosos estímulos à efetivação da tentativa de regulação das condições de trabalho das mulheres. (p. 249).

Segundo Motta e Galvão, uma ênfase excessiva foi conferida ao discurso oficial (que visava proteger a mulher), associada ao perfil de Estado paternalista e autoritário, como categorias explicativas, concluindo que a regulamentação *per se* trazia o objetivo “subjacente” de excluir a mulher do mercado de trabalho. Essa visão foi contestada ulteriormente pela historiografia, trazendo para o debate as ações e reações das “protagonistas” atingidas por ações dessa natureza, ou seja, rechaçando a passividade do(a)s acometido(a)s por “mecanismos” com essa regulamentação.

Daí decorre a argumentação dos autores demonstrando as estratégias utilizadas para a manutenção do trabalho e da (parca) renda das garçonetes, muitas vezes provenientes unicamente das gorjetas. Dos manifestos ao mandado de segurança, talvez a “artimanha”, como chamam Motta e Galvão, mais interessante executada pelas garçonetes para “burlar” a lei tenha sido a mudança na denominação de função, de “garçonetes” para “alugadoras de mesas”, recebendo, portanto, pela ocupação do móvel no estabelecimento noturno. Não sem reação por parte do poder público, que considerou a tática “inequívoca fraude”.

Nos conflitos jurídicos também houve ganhos. Foi o caso da garçõete de Santos ao ter acatado o mandado de segurança que lhe conferia direito ao trabalho. Seu argumento se baseou na contraposição do decreto com o que rezava a Constituição, o que foi acatado pelo juiz. Elas, “e também seus empregadores, à revelia do decreto, seja por meio de fraude, seja devido à fiscalização deficiente, ou ainda, sobretudo,

sob o amparo da Lei Maior do país, continuaram, também durante todo o período, a exercer a sua profissão” (p. 270).

Somente com a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), em 1943, afirmam os autores, com o artigo 379, que houve, “ao menos no caso das garçonetes, a convergência entre legislação do trabalho e as disposições constitucionais” (p. 270). Mas ainda demorariam algumas décadas para a efetiva revogação do Decreto nº 21.417-A; e, quanto à indistinção de sexo e igualdade de salários, como determinava o artigo 1º, ainda há muito a ser conquistado.

Conquanto tenha preservado traços significativos de continuidade, a assim chamada Era Vargas correspondeu a um momento na história brasileira marcado por transformações econômicas e políticas de grande magnitude. Se, por um lado, representou a ascensão em nível nacional do desenvolvimentismo [...], por outro, não alterou a dominação do estamento burocrático como verdadeiro “dono do poder” político. (p. 277).

Essa citação corresponde ao parágrafo inicial do capítulo que encerra a obra, “O Brasil na Era Vargas (1930-1954): rupturas e continuidades do projeto nacional-desenvolvimentista”, de Ivan Colangelo Salomão e Leonardo Segura Moraes.

Não sem propósito, ele parece sedimentar e dar sentido à totalidade dos acontecimentos históricos daqueles anos, inclusive, o vivenciado pelas garçonetes do capítulo anterior, ao fornecer elementos explicativos para o entendimento das questões relativas a políticas econômicas, trabalho, direitos, igualdade, consumo etc., que simbolizam as “dinâmicas dos movimentos reais” que “condicionaram o sentido” do chamado desenvolvimentismo (p. 278).

Para o entendimento desse “sentido” se debruçam os autores reconstruindo historicamente seu processo político e econômico. A periodização, contudo, não se limita aos marcos temporais em que Getúlio Vargas se manteve na presidência. Sem negá-lo, evidentemente, consideram na análise o governo de Eurico Gaspar Dutra, segundo eles, de modo a apreender o “sentido das transformações” (p. 278) subjacentes à economia e à política.

Ao discorrerem sobre o processo e condicionantes históricos que levaram aos eventos da década de 1930 e à subida ao poder por Vargas, de imediato os autores já reiteram que o desenvolvimentismo não foi mero resultado espontâneo das crises econômicas e políticas interna, nem tampouco de fatores externos, como a inflexão econômica mundial que obstruiu o mercado internacional pós-1929.

Assim, Salomão e Moraes consideram que o processo de constituição do desenvolvimentismo deve ser compreendido por meio do conjunto da “realidade brasileira” e da “consciência gradual” de alguns relevantes nomes com relação ao “atraso” do país. E, sob esse processo, afirmam que aqueles que ocuparam as cadeiras do governo federal na década de 1930 não eram estranhos às concepções desenvolvimentistas, muito embora suas ações e políticas tenham se acomodado às conjunturas.

Por essa razão, os autores apontam para três concepções – o nacionalismo (em especial o agrário), o intervencionismo de Estado (fiscal e monetário, que opôs papelistas e metalistas) e o industrialismo (em oposição à ideia de Brasil com vocação agrária) –, que convergiriam ao “desenvolvimentismo”. Assim, além de colocar em

relevo sua gênese positivista, demonstram que sob essas ideias e debates emergiu a chamada “Geração de 1907”, no Rio Grande do Sul, cujos nomes protagonizaram a “Revolução de 1930”.

Isso posto, os autores apontam duas questões importantes que convergem ao longo do processo histórico. A primeira, quanto ao caráter positivista daquela geração, a qual acreditava no fortalecimento do Executivo ante o Legislativo e o Judiciário, no equilíbrio fiscal, mas também na necessidade de “reconhecimento” das demandas sociais do momento por parte do Estado. A segunda, com relação à categorização efetiva do desenvolvimentismo, como “fenômeno inovador que foi a partir do momento em que se materializou em práxis humana, principalmente, ao ser adotado como política norteadora [...] pelos gestores da política econômica” (p. 281-282). Em outras palavras, ao ser colocada em prática, enquanto ação – política – de Estado.

Muito embora não haja consenso na historiografia sobre o caráter das políticas econômicas de Vargas, se ortodoxas ou heterodoxas, inegáveis foram as transformações implementadas no período, de modo que, para Salomão e Moraes, as políticas econômicas daqueles anos devem ser compreendidas para além de si mesmas, pois

[...] extrapola[m] o simples manejo dos instrumentos de curto prazo dos quais dispõem os *policymakers*. Nesse sentido, o fortalecimento do Poder Executivo, cujo ápice se deu após o autogolpe do Estado Novo [...], representa de forma objetiva as intenções do governante no que toca às atribuições do aparato público. (p. 296).

Em outras, a *intencionalidade* das políticas levadas a cabo por Vargas tinha como premissa o “Estado provedor”, destacam os autores com as palavras de Alfredo Bosi. Por meio de centralização (inclusive dos mecanismos de defesa do café); institucionalização e regulação, com a criação de ministérios e órgãos, e legislação, instituindo, por exemplo, a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE); e, claro, indução ao processo de industrialização com incentivos de setores-chave para o setor de bens de capital, por exemplo.

A despeito das intencionalidades nas ações em nome da industrialização e da diversificação produtiva, com mudanças no padrão de desenvolvimento, também se promoveram ações ditatoriais e repressivas, como se verificou entre 1937 e 1945, da mesma forma que emergiram novas demandas sociais e se evidenciaram os desequilíbrios regionais.

Isso posto, impossível não vislumbrar, após a leitura de *História econômica do Brasil: Primeira República e Era Vargas*, como os problemas tratados pelos pesquisadores encontram eco com a atualidade, mesmo que sob diferentes conjunturas. Desse modo, cada autor ou autora, ao seu modo, nos fornece categorias de análise para a reflexão das mazelas brasileiras que tendem a se reproduzir, amparada nas condições criadas em nosso passado.

Não à toa que o artigo que encerra a obra, a meu ver, confere organicidade ao conjunto das análises, apontando elementos explicativos que são contemplados nos textos que o antecedem. Café, câmbio, tributação, urbanização, mercado de trabalho, gênero, política econômica, os quais remetem inequivocamente à instituição

Estado, um tema que os perpassa e confere sentido a cada abordagem. Os tópicos abordados talvez nunca tenham sido tão urgentes de ser pensados e repensados à luz da atualidade, considerando intencionalidades, falta de consciência em relação a atrasos, padrão de acumulação, privilégios, relações de poder, desigualdades (tributária, gênero, classe, cor/ raça, renda, regional, direitos básicos...).

SOBRE O AUTOR

FÁBIO ALEXANDRE DOS SANTOS é professor associado do Departamento de Economia e pesquisador do Laboratório de Estudos Interdisciplinares e Análises Sociais (Leia-MQuant) da Escola Paulista de Política, Economia e Negócios (Eppen) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), campus Osasco.
fa.santos@unifesp.br
<https://orcid.org/0000-0003-0537-1444>

REFERÊNCIAS

- COSTA, Julio Cesar Zorzenon. Formação do Estado e identidade no Brasil. In: BRANCO, Marcello Simão (org.). *Compreensão da realidade brasileira*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 15-44.
- FRAGOSO, João; FLORENTINO, Manolo. História econômica. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997, p. 27-43.
- SAES, Alexandre Macchione; RIBEIRO, Maria Alice Rosa; SAES, Flávio Azevedo Marques de (org.). *Rumos da história econômica no Brasil: 25 anos da ABPHE*. São Paulo: Alameda, 2017.
- SILVA, Sérgio S.; SZMRECSÁNYI, Tamás. *História econômica da Primeira República*. São Paulo: Hucitec/ Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica/Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2003.
- SZMRECSÁNYI, Tamás. Fundamentos teóricos e metodológicos do estudo da história econômica. *História Econômica e História de Empresas*, v. II, n. 2, 2008, p. 31-43. Disponível em: <https://www.hehe.org.br/index.php/rabphe/issue/view/13>. Acesso em: ago. 2021.

revista



REVISTA DO
**INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS**

**CRITÉRIOS PARA PUBLICAÇÃO
E ORIENTAÇÕES AOS AUTORES***



*As normas e orientações atualizadas podem ser
acessadas no link abaixo / The updated standards and
guidelines can be accessed at the link below:

<http://www.ieb.usp.br/rieb>