

MARIA RITA IVO DE MELO
MACHADO • ALEXANDRE DE
FREITAS BARBOSA • ANDRÉ SOUZA
MARTINELLO • EDUARDO DE
ALMEIDA NAVARRO • ELISABETE DE
FÁTIMA FARIAS SILVA • ANTONIO
FILOGENIO DE PAULA JUNIOR
• JUAN RECCHIA PAEZ • VÍCTOR
ALVES DE ABREU • MARCIA
CRISTINA CONSOLIM • LAIANA
PEREIRA DA SILVEIRA • FRANCISCA
FERREIRA MICHELON • JOSSANA
PEIL COELHO • THAÍS BATISTA
ROSA MOREIRA • RAFAEL MARINO
• ANA AVELAR • RENATA ROCCO
• ALEXANDRE PILATI • TIAGO
HERMANO BREUNIG • RAPHAEL
SALOMÃO KHÉDE • NIONE TOM
ZÉ • LUCIANA SUAREZ GALVÃO
• GUILHERME GRANDI • LEILOR
MIRANDA SOARES • PATRÍCIA
ANETTE SCHROEDER GONÇALVES
• WALTER GARCIA • NIONE • ALICE
ALMEIDA GONTIJO • MÔNICA
APARECIDA GUILHERME DA SILVA
BENTO • GERMANA ARAÚJO SALES

revista

REVISTA DO
INSTITUTO
DE ESTUDOS
BRASILEIROS

Nº. 92 / DEZ. 2025

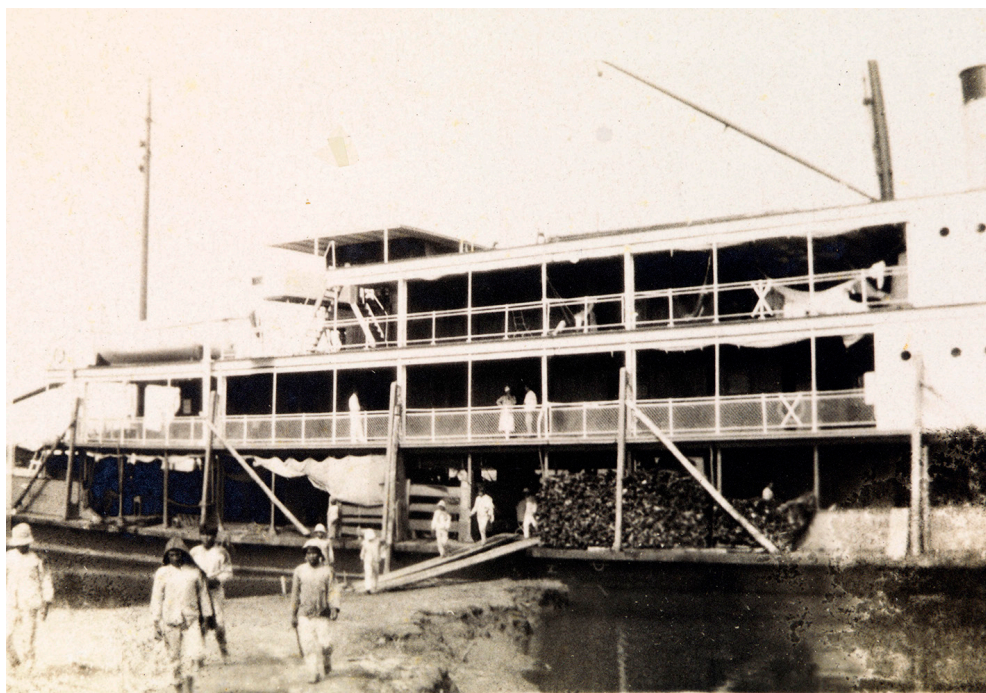




Mapa do campo chamado das Alagoas (recorte), supostamente de autoria de Domingos João da Afonseca, 1797. Acervo Alberto Lamego, Arquivo do IEB/USP, código de referência AL-021-184-185



Casa de Mário de Andrade na rua Lopes Chaves. São Paulo, s. d. Fotografia: Victor Knoll. Documento recolhido mediante projeto de produção do documentário *A casa do Mário*. Documentação Resultante de Pesquisa, Arquivo do IEB/USP, código de referência DRP035-03-35



Barco Vaticano São Salvador em cais com estivadores de origem indígena. Assaiaio (AM), 17 jun. 1927. Fotografia: Mário de Andrade. Acervo Mário de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MA-F-0281



Crianças de origem indígena. Alto Solimões (AM), 17 jun. 1927. Fotógrafo: Mário de Andrade. Acervo Mário de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MA-F-0289



Adultos e crianças de origem indígena. Parintins (AM), 2 jun. 1927. Fotógrafo: Mário de Andrade. Acervo Mário de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MA-F-0224



Estivadores de origem indígena. Assacaio (AM), 17 jun. 1927. Fotógrafo: Mário de Andrade. Acervo Mário de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MA-F-0282



Cartão-postal. Grupo de homens, segurando arcos e flechas, e mulheres indígenas à frente de construção de madeira. S. l., [1927?]. Fotógrafo: Conrado Wessel. Coleção de cartões-postais e fotografias adquiridas por Mário de Andrade durante a Viagem Etnográfica, reunindo aspectos das comunidades indígenas. Acervo Mário de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MA-F-0680

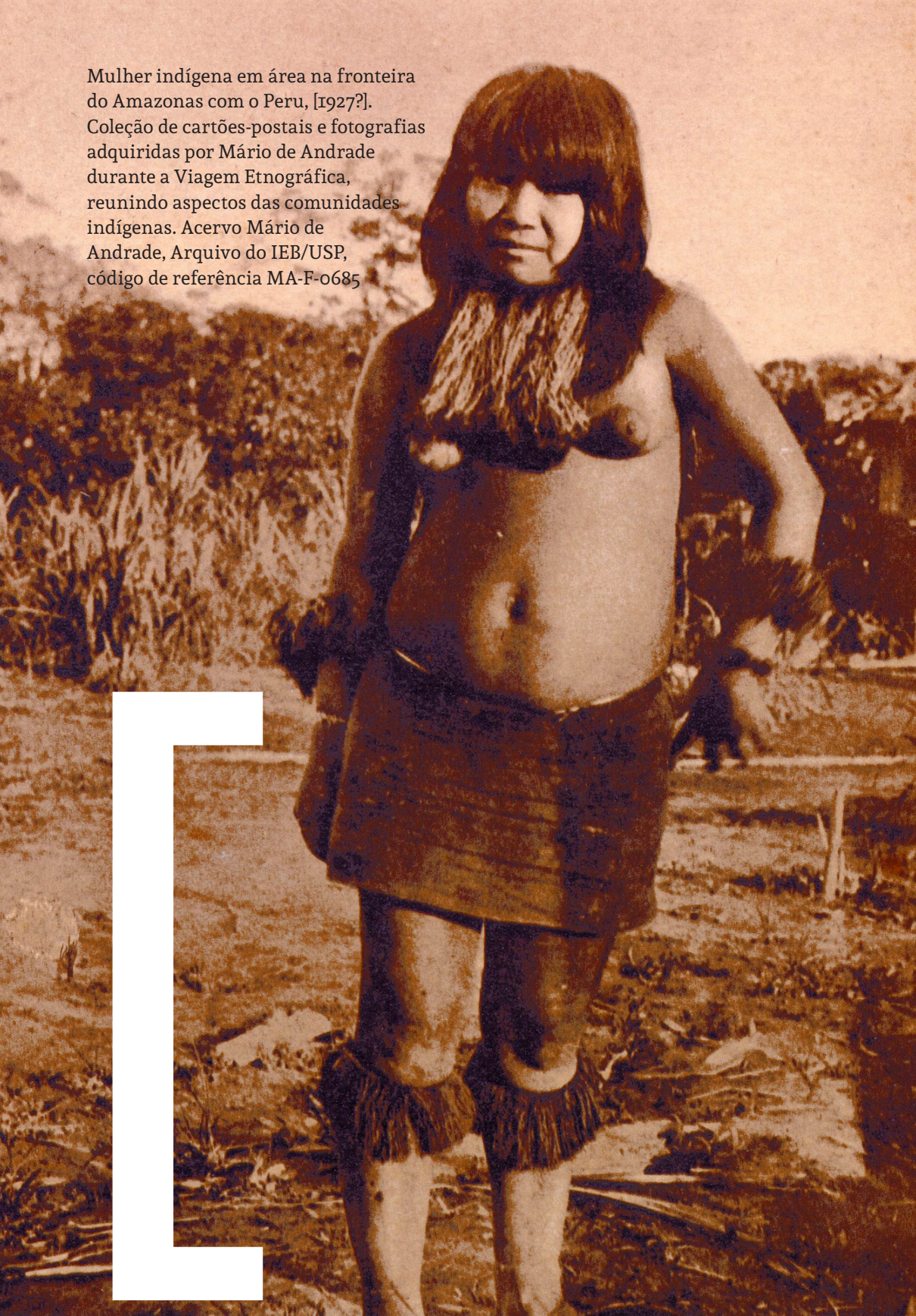


Fazenda em Minas Gerais, na região de Itacolomi [entre 1701 e 1800]. Acervo Yan de Almeida Prado, Arquivo do IEB/USP, código de referência YAP-023-012



Extração de ouro [entre 1701-1800]. Acervo Yan de Almeida Prado, Arquivo do IEB/USP, código de referência YAP-023-015

Mulher indígena em área na fronteira
do Amazonas com o Peru, [1927?].
Coleção de cartões-postais e fotografias
adquiridas por Mário de Andrade
durante a Viagem Etnográfica,
reunindo aspectos das comunidades
indígenas. Acervo Mário de
Andrade, Arquivo do IEB/USP,
código de referência MA-F-0685





Universidade de São Paulo

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

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



Profa. Dra. Monica Dantas
DIRETORA

Profa. Dra. Luciana Suarez Galvão
VICE-DIRETORA



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. 92, 2025 · dezembro

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

EDITORES RESPONSÁVEIS **Ana Paula Cavalcanti Simioni** (IEB-USP); **Dulcilia
Helena Schroeder Buitoni** (IEB-USP); **Marcos Antonio de Moraes** (IEB-USP)

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

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

DIAGRAMAÇÃO **Flavio Alves Machado**

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

PROJETO GRÁFICO **Camillo e Tressler Design**

CAPA **Flavio Alves Machado**

CONSELHO CONSULTIVO **ADRIÁN GORELIK** (UNIV. NACIONAL DE QUILMES,
BERNAL, AR); **BARBARA WEINSTEIN** (UNIV. DE NOVA IORQUE, NOVA IORQUE,
EUA); **CARLOS AUGUSTO CALIL** (UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **CARLOS
SANDRONI** (UNIV. FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE, BR); **ETTORE FINAZZI-
AGRÒ** (UNIV. DE ROMA LA SAPIENZA, ROMA, IT); **FERNANDA ARÊAS PEIXOTO**
(UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **HELOISA MARIA MURGEL STARLING**
(UNIV. FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE, BR); **JOÃO CEZAR DE
CASTRO ROCHA** (UNIV. ESTADUAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BR);
JORGE COLI (UNIV. ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS, BR); **LUIZ FELIPE DE
ALENCASTRO** (UNIV. DE PARIS-SORBONNE, PARIS, FR); **MANUEL VILLAVERDE
CABRAL** (UNIV. DE LISBOA, LISBOA, PT); **MARIA CECILIA FRANÇA LOURENÇO**
(UNIV. DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LIGIA COELHO PRADO** (UNIV.
DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, BR); **MARIA LUCIA BASTOS KERN** (PONTIFÍCIA
UNIV. CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **PETER BURKE**
(EMMANUEL COLLEGE CAMBRIDGE, CAMBRIDGE, RU); **REGINA ZILBERMAN** (UNIV.
FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE, BR); **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: FIGUEIRA JÚNIOR, Joaquim Lopes. *Cabeça de jovem mulato*,
1942. Crayon sobre papel, 38 x 27,8 cm. Coleção Mário de Andrade.
Coleção de Artes Visuais do IEB/USP, código de referência MA-0219

MARIA RITA IVO DE MELO MACHADO .
ALEXANDRE DE FREITAS BARBOSA . ANDRÉ
SOUZA MARTINELLO . EDUARDO DE ALMEIDA
NAVARRO . ELISABETE DE FÁTIMA FARIAS SILVA
. ANTONIO FILOGENIO DE PAULA JUNIOR .
JUAN RECCHIA PAEZ . VICTOR ALVES DE ABREU
. MARCIA CRISTINA CONSOLIM . LAIANA
PEREIRA DA SILVEIRA . FRANCISCA FERREIRA
MICHELON . JOSSANA PEIL COELHO . THAÍS
BATISTA ROSA MOREIRA . RAFAEL MARINO .
ANA AVELAR . RENATA ROCCO . ALEXANDRE
PILATI . TIAGO HERMANO BREUNIG . RAPHAEL
SALOMÃO KHÉDE . NIONE . TOM ZÉ . LUCIANA
SUAREZ GALVÃO . GUILHERME GRANDI .
LEILOR MIRANDA SOARES . PATRÍCIA ANETTE
SCHROEDER GONÇALVES . WALTER G
ALICE ALMEIDA GONTIJO . MÔNICA APA
GUILHERME DA SILVA BENTO . GE
ARAÚJO SALES . MARIA RITA IVO DE
MACHADO . ALEXANDRE DE FREITAS B
. ANDRÉ SOUZA MARTINELLO . EDUA
ALMEIDA NAVARRO . ELISABETE DE
FARIAS SILVA . ANTONIO FILOGENIO DE
JUNIOR . JUAN RECCHIA PAEZ . VICTOR A
ABREU . MARCIA CRISTINA CONSOLIM . LAIANA
PEREIRA DA SILVEIRA . FRANCISCA FERREIRA
MICHELON . JOSSANA PEIL COELHO . THAÍS

EDITORIAL • EDITORIAL)

- e10780 **O Brasil segundo Tom Zé e outros afiados
exercícios de interpretação**

ARTIGOS • ARTICLES)

- e10765 **Manuel Correia de Andrade: descolonização e
popularização da ciência nas colunas de jornais**
[*Manuel Correia de Andrade: decolonization and popularization of
science in newspapers.* Maria Rita Ivo de Melo Machado •
Alexandre de Freitas Barbosa • André Souza Martinello
- e10758 **Os nomes de origem indígena dos brasileiros no
século XX** [*The names of indigenous origin of Brazilians in
the 20th century* • Eduardo de Almeida Navarro
- e10738 **O mundo bantu em diáspora no Brasil: saberes, estratégias
e organizações desde a África** [*The Bantu world in diaspora in
Brazil: knowledge, strategies and organizations from Africa* • Elisabete
de Fátima Farias Silva • Antonio Filogenio de Paula Junior
- e10754 **Canudos, memórias de um combatente: a guerra
como uma pequena história** [*Canudos, memories of a
soldier: the war as a small story* • Juan Recchia Paez
- e10763 **Entre a escola e o talento: gênese das disposições discentes
da Emesp** [*Between school and talent: the genesis of Emesp students'
dispositions* • Victor Alves de Abreu • Marcia Cristina Consolim
- e10767 **A história de Blumenau/SC contada pelas roupas
de museus** [*The history of Blumenau/SC told through
museum clothes* • Laiana Pereira da Silveira • Francisca
Ferreira Michelin • Jossana Peil Coelho

- eIO769 **Arte e ativismo feminista em Regina Veiga e Laura Rodig (Brasil e Chile, início do século XX)** [*Art and feminist activism in Regina Veiga and Laura Rodig (Brazil and Chile, early 20th century* • Thaís Batista Rosa Moreira
- eIO762 **Sobre um conjunto de telas de Tarsila do Amaral: anos 1940** [*Regarding a collection of paintings by Tarsila do Amaral: the 1940s* • Rafael Marino
- eIO766 **Entre “Sacigiotto” e “Sacigropius”: o ateliê, a cidade e o legado público de Luiz Sacilotto** • [*Between “Sacigiotto” and “Sacigropius”: the studio, the city and the public legacy of Luiz Sacilotto* • Ana Avelar • Renata Rocco
- eIO764 **Observação imaginativa e desfetichização em “Noite morta”, de Manuel Bandeira** [*Imaginative observation and defetishization in “Noite morta” by Manuel Bandeira* • Alexandre Pilati
- eIO742 **Nietzsche na escrivaninha da casa da rua Lopes Chaves** [*Nietzsche on the desk in the house on Lopes Chaves street* • Tiago Hermano Breunig
- eIO757 **Três cartas inéditas de Mário de Andrade para Murilo Mendes** [*Three unpublished letters from Mário de Andrade to Murilo Mendes* • Raphael Salomão Khéde

CRIAÇÃO • CREATION)

- eIO771 **Com a palavra, Tom Zé** [*With the word, Tom Zé* • Tom Zé
- eIO772 **O IEB homenageia Tom Zé** [*The IEB Pays Tribute to Tom Zé* • Luciana Suarez Galvão
 A cosmovisão tropicalista de Tom Zé [*The tropicalist cosmology of Tom Zé* • Guilherme Grandi
- eIO777 **Estudando Tom Zé** [*Studying Tom Zé* • Leilor Miranda Soares
 • Patrícia Anette Schroeder Gonçalves2 • Walter Garcia
- eIO768 **Sob o signo de Virginia** [*Under the sign of Virginia* • Nione

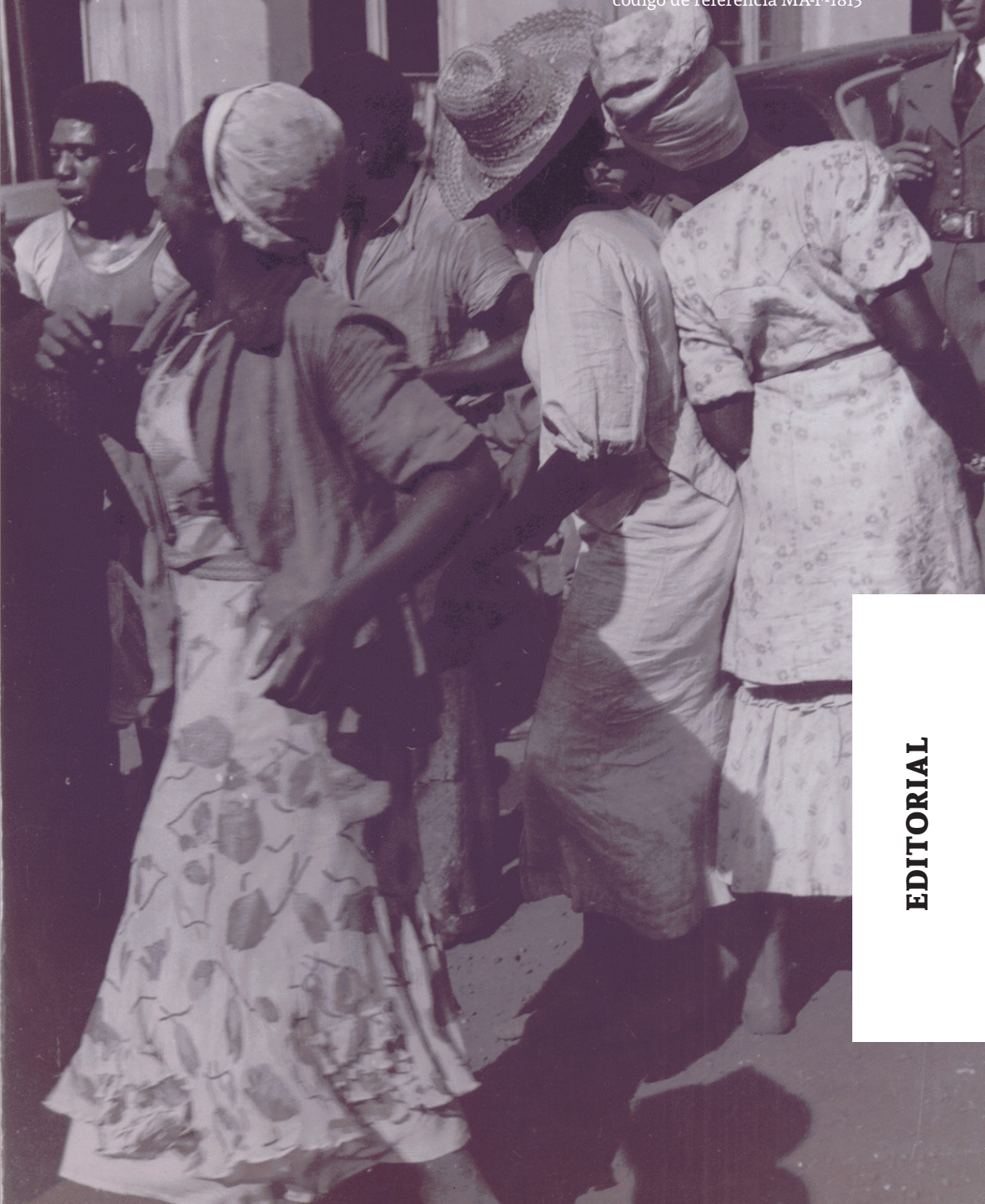
DOCUMENTAÇÃO • DOCUMENTS)

- eIO776 **Conservação em contexto: valores, riscos e decisões**
 [*Conservation in context: values, risks and decisions* • Alice Almeida
 Gontijo • Mônica Aparecida Guilherme da Silva Bento

RESENHAS • BOOK REVIEWS)

- IO778 **Uma correspondência de muitas cores**
 [*A correspondence of many colors* • Germana Araújo Sales

Samba de rua (detalhe), [1937].
Lote Samba Rural Paulista
- Pirapora. Acervo Mário de
Andrade, Arquivo do IEB/USP,
código de referência MA-F-1813



EDITORIAL

EDITORIAL

O BRASIL SEGUNDO TOM ZÉ E OUTROS AFIADOS EXERCÍCIOS DE INTERPRETAÇÃO

“Senhor cidadão”, faixa no álbum *Tom Zé*, de 1972, perfaz uma penetrante interpretação do Brasil. A canção denuncia a opressão moldada pelo autoritarismo radicado em nosso processo histórico. Violência, exploração e preconceitos – “vida amarga” – figuram na letra da música como persistente legado que rasura a cidadania. O cancionista nos interpela:

Oh senhor cidadão,
Eu quero saber
[...]
com quantos quilos de medo
[...]
se faz uma tradição?
(TOM ZÉ, 2003, p. 203-204).

Incita-nos, assim, a uma avaliação crítica capaz de suscitar a transformação da nossa realidade estruturalmente injusta.

Tom Zé, notável intérprete do Brasil, criador de uma obra musical densamente reflexiva e vincada pelo experimentalismo, recebeu, em 24 de junho de 2025, homenagem do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Na cerimônia conduzida pela direção do IEB, no Auditório István Jancsó, do Espaço Brasiliana, a professora Marli Quadros Leite, pró-reitora de Cultura e Extensão Universitária (PRCEU/USP), estudiosa da língua portuguesa, evidenciou a rica inventividade e a arguta leitura de mundo na argamassa de “Língua brasileira”, canção que o cantor baiano de Irará, radicado na capital paulista, incluiu em *Imprensa cantada* (2003). O discurso de abertura, a saudação de Guilherme Grandi, lida por Tiganá Santana, professores da USP, e o bonito agradecimento do protagonista da Tropicália encontram-se reproduzidos neste número da *RIEB*, na seção Criação.

O espírito crítico de Tom Zé, inspirador, encontra-se na base dos artigos reunidos nesta edição. Distinguem-se, nesses estudos, três núcleos temáticos, que primam pela interdisciplinaridade: leituras da história social do Brasil, iluminando-a sob diversificados ângulos, temporalidades e perspectivas hermenêuticas;

abordagens das artes visuais no século XX; análises de produções líricas e testemunhais da época modernista.

No primeiro grupo, o artigo “Manuel Correia de Andrade: descolonização e popularização da ciência nas colunas de jornais”, de Maria Rita Ivo de Melo Machado, Alexandre de Freitas Barbosa e André Souza Martinello, patenteia a relevante atuação do geógrafo e historiador pernambucano (cujo acervo encontra-se preservado no IEB) como “difusor científico” na imprensa, entre as décadas de 1990 e 2000, enfocando, com seguros recursos didáticos, complexos “temas relacionados à estrutura social e política, como racismo, desigualdades socioeconômicas, questão agrária e meio ambiente”. No artigo “Os nomes de origem indígena dos brasileiros no século XX”, Eduardo de Almeida Navarro, autor do incontornável *Dicionário de Tupi antigo*, compulsa nomes pessoais de origem indígena registrados no censo demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, oferecendo-nos significados etimológicos e buscando compreender, em termos culturais, o que teria motivado essas escolhas. O artigo “O mundo bantu em diáspora no Brasil: saberes, estratégias e organizações desde a África”, de Elisabete de Fátima Farias Silva e Antonio Filogenio de Paula Junior, torna patente o vigor da presença bantu na cultura brasileira, iluminando a sua herança. Mostra que a “história bantu ensina à humanidade outros modos de se relacionar em convivialidade com diversas línguas, espiritualidades, tecnologias e conhecimentos”. O artigo “Canudos, memórias de um combatente: a guerra como uma pequena história”, de Juan Recchia Paez, examina *Canudos: memórias de um combatente* (1988), de Marcos Evangelista da Costa Villela Júnior, flagrando nesse depoimento “a formação de um campo de saberes subalternos que desafia as versões hegemônicas”, acerca de ataque promovido pelo governo republicano a Antonio Conselheiro e seus seguidores, no interior da Bahia, no final do século XIX.

Dois artigos desse primeiro conjunto avizinham-se do contemporâneo. “Entre a escola e o talento: gênese das disposições discentes da Emesp”, de Victor Alves de Abreu e Marcia Cristina Consolim, apresenta resultados de investigação acerca da formação na Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim, entre 2020 e 2021, entrecruzando o projeto pedagógico institucional, disposições vocacionais/perfil social dos estudantes e os horizontes profissionais no campo artístico-musical. Em “A história de Blumenau/SC contada pelas roupas de museus”, Laiana Pereira da Silveira, Francisca Ferreira Michelin e Jossana Peil Coelho perscrutam as “estratégias de exibição” de vestuários em quatro centros de memória da cidade catarinense de colonização alemã: Museu Hering, Museu da Cerveja de Blumenau, Museu da Família Colonial e Museu de Hábitos e Costumes.

No segundo grupo de artigos, na esfera dos estudos das artes visuais, em perspectiva sociológica, “Arte e ativismo feminista em Regina Veiga e Laura Rodig (Brasil e Chile, início do século XX)”, de Thaís Batista Rosa Moreira, realça os vínculos entre arte e engajamento identitário no Brasil e no Chile na trajetória e na produção de duas pintoras ainda relativamente pouco estudadas. No artigo “Sobre um conjunto de telas de Tarsila do Amaral: anos 1940”, Rafael Marino circunscreve as telas sobre as quais se debruça no âmbito do “surrealismo social”, ressaltando que a pintora modernista, nesses trabalhos, “não apenas

fez uma crítica-denúncia à alienação capitalista e sua opressão”, como também imaginou um mundo “com formas de vida embebidas em ócio e afeto”. No estudo “Entre ‘Sacigiotto’ e ‘Sacigropius’: o ateliê, a cidade e o legado público de Luiz Sacilotto”, Ana Avelar e Renata Rocco focalizam três importantes documentos paradigmáticos no acervo do pintor associado ao movimento Concretismo, circunscritos entre 1950 e 1970. Asseguram como a criação do artista nascido em Santo André integra-se na realidade e na paisagem urbana, lançando luz sobre as relações entre produção estética e espaço público.

Visadas sobre a criação e a crítica no modernismo literário brasileiro singularizam os artigos alocados em um terceiro conjunto. Em “Observação imaginativa e desfetichização em ‘Noite morta’, de Manuel Bandeira”, Alexandre Pilati interpreta um dos poemas de *Ritmo dissoluto* (1924), apoiando-se nos conceitos de “vivência receptiva” e “catarse”, cunhados pelo filósofo e crítico literário marxista húngaro G. Lukács. Em “Nietzsche na escrivaninha da casa da rua Lopes Chaves”, Tiago Hermano Breunig se detém na marginália de Mário de Andrade nos livros de Friedrich Nietzsche, em sua biblioteca pessoal, no patrimônio do IEB/USP, em particular na tradução francesa de *Assim falou Zaratustra*. O artigo “Três cartas inéditas de Mário de Andrade para Murilo Mendes”, de Raphael Salomão Khéde, oferece importantes documentos epistolares do autor de *Macunaíma*, que restituem aspectos da sociabilidade modernista, tanto quanto ampliam o conhecimento da criação poética dos interlocutores.

Na primeira parte da seção Criação, agregam-se os textos atinentes à cerimônia que homenageou o compositor Tom Zé “pelo conjunto da obra e contribuição para a cultura brasileira”: “Com a palavra, Tom Zé”; “O IEB homenageia Tom Zé”, de Luciana Suarez Galvão, “A cosmovisão tropicalista de Tom Zé”, de Guilherme Grandi, e “Estudando Tom Zé”, de Leilor Miranda Soares, Patrícia Anette Schroeder Gonçalves e Walter Garcia. Na segunda parte, difundem-se, pela primeira vez, em sua integralidade, os textos de prosa poética (ou de poesia em prosa) de Nione que compõem o afresco literário “Sob o signo de Virgínia”. Os escritos, organicamente conjugados, deixam entrever a profunda ligação da autora com a ficção de Virginia Woolf.

Em Documentação, Alice Almeida Gontijo e Mônica Aparecida Guilherme da Silva Bento, à frente do Laboratório de Restauro do IEB, assinam “Conservação em contexto: valores, risco e decisões”. Ocupam-se de documentos e objetos preservados nos setores de Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais (ABC) da instituição. Para elas, mobilizando abrangentes e sólidos conhecimentos científicos e técnicos, o Laboratório, no qual atuam, logra restituir “vínculos entre passado e presente, matéria e memória, técnica e pensamento”.

Na seção Resenha, Germana Araújo Sales, em “Uma correspondência de muitas cores”, nos oferece uma abrangente e bem-informada leitura da *Correspondência inédita e anotada – Alberto de Serpa – João Cabral de Melo Neto – O cavalo de todas as cores*, edição organizada por Solange Fiuza e Arnaldo Saraiva, firmando profícuo diálogo entre pesquisadores do Brasil e de Portugal no campo da epistolografia.

As imagens que ilustram a capa e as páginas deste número dão mostra do tesouro iconográfico do IEB, espelhando aspectos das nossas culturas e

identidades. A Comissão Editorial da *RIEB* agradece aos pareceristas dos artigos; aos setores de Arquivo, Coleção de Artes Visuais e Laboratório de Restauro do Instituto; e à engajada equipe editorial da revista: Pedro Bolle, Cleusa Conte Machado e Flávio Alves Machado.

Marcos Antonio de Moraes¹, Dulcília Helena Schroeder Buitoni², Ana Paula Cavalcanti Simioni³

Editores

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

SOBRE OS AUTORES

MARCOS ANTONIO DE MORAES é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

mamoraes@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-7127-9254>

DULCÍLIA HELENA SCHROEDER BUITONI é professora sênior do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

dbuitoni@usp.br

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

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI é docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

anapcs@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-9305-6139>

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).

Recebido em 26 de novembro de 2025

Aprovado em 2 de dezembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MORAES, Marcos Antonio de; BUITONI, Dulcília Helena Schroeder; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Editorial – O Brasil segundo Tom Zé e outros afiados exercícios de interpretação. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10780.



Seção: Editorial

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10780

Cartão-postal da comunidade Parintintin. S.
l. (AM), [1927]. Coleção de cartões-postais e
fotografias adquiridas por Mário de Andrade
durante a Viagem Etnográfica, reunindo
aspectos das comunidades indígenas. Acervo
Mário de Andrade, Arquivo do IEB/USP,
código de referência MA-F-0670



Manuel Correia de Andrade: descolonização e popularização da ciência nas colunas de jornais

[*Manuel Correia de Andrade: decolonization and popularization of science in newspapers.*

Maria Rita Ivo de Melo Machado¹

Alexandre de Freitas Barbosa²

André Souza Martinello³

RESUMO • O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo lançou, em novembro de 2024, a Coleção Digital “Manuel Correia de Andrade: divulgador científico”. Trata-se de conjunto de textos, colunas de jornais impressos, de autoria de Andrade, que ressalta o seu papel de difusor científico, exercendo o compartilhamento do conhecimento produzido no âmbito acadêmico com a sociedade em geral. O artigo propõe analisar alguns dos conteúdos dos textos expostos na referida Coleção Digital e apontar os elementos de descolonialidade nesses documentos e nas reflexões do intelectual. • **PALAVRAS-CHAVE** • Manuel Correia de Andrade; divulgador científico;

coleção digital. • **ABSTRACT** • In November 2024, the Institute of Brazilian Studies of the University of São Paulo launched the Digital Collection “Manuel Correia de Andrade: scientific communicator”. It is a set of texts, columns from printed newspapers, written by Andrade, and highlights his role as a scientific disseminator, sharing the knowledge produced in the academic sphere with the society in general. The article seeks to analyze the content of the texts exposed in the aforementioned Digital Collection and points out the elements of decoloniality in these documents. • **KEYWORDS** • Manuel Correia de Andrade; scientific communicator; digital collection.

Recebido em 4 de fevereiro de 2025

Aprovado em 15 de setembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MACHADO, Maria Rita Ivo de Melo; BARBOSA, Alexandre de Freitas; MARTINELLO, André Souza. Manuel Correia de Andrade: descolonização e popularização da ciência nas colunas de jornais. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10765.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10765

¹ Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE, Recife, PE, Brasil).

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

³ Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc, Florianópolis, SC, Brasil).

O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) lançou, em novembro de 2024, a Coleção Digital “Manuel Correia de Andrade: divulgador científico”⁴ com textos escritos por esse intelectual brasileiro publicados entre as décadas de 1990 e 2000 no *Jornal do Commercio*. Como um dos principais intérpretes do Brasil no final do século XX, Manuel Correia tem o seu acervo salvaguardado no IEB, centro multidisciplinar de pesquisa e documentação sobre a história e as culturas brasileiras. O acervo é formado por um conjunto de fundos pessoais expressivos para reflexão sobre a sociedade brasileira, a exemplo dos fundos de Mário de Andrade, Caio Prado Júnior, Pierre Monbeig, Milton Santos, Celso Furtado, Paul Singer, entre outros. A digitalização do fundo de Andrade constitui um estímulo para o acesso ao seu acervo, posto que favorece a disponibilidade “remota” de textos que o autor produziu. Nesse sentido, o uso social da rede mundial de computadores – internet – facilita o contato desses documentos, sem a necessidade da ida física de pesquisadores/as até a sede do IEB.

Portanto, entende-se que a Coleção Digital é apenas uma pequena parte do acervo de Manuel Correia de Andrade, disponibilizado de forma aberta no portal do IEB. A totalidade do acervo desse pensador congrega a biblioteca e os documentos pessoais, inclusive manuscritos e correspondência. Uma parte expressiva desse acervo encontra-se disponível para consulta no IEB que, por meio do Projeto Manuel Correia de Andrade (PMCA)⁵, contou com recursos do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) para a higienização e a catalogação do acervo entre 2022 e 2024 (PMCA, 2024).

A incorporação do acervo de Andrade ao Instituto reforça o reconhecimento da relevância da sua obra para as ciências humanas. Apesar de não ser o mote deste artigo reforçar o reconhecimento e sua importância como intelectual e figura pública, são elencados aqui alguns textos que orientam nesse sentido: Buitoni (2023), Amoroso e Iumatti (2015), Rêgo (2023), Lima (2007) e Araújo (2002). Manuel Correia de

4 A Coleção Digital “Manuel Correia de Andrade: divulgador científico” encontra-se disponível no *site* do IEB/USP (COLEÇÃO..., s. d.).

5 Para outras informações, ver: PMCA (s.d.).

Andrade é considerado um dos principais geógrafos brasileiros, professor emérito da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tendo publicado uma vasta produção bibliográfica na segunda metade do século XX. Entre algumas características de suas obras, encontram-se tópicos sobre epistemologia e história da geografia, lutas e movimentos socioterritoriais, conflitos fundiários, planejamento regional, campesinato, escravidão, assim como a consistente produção sobre a formação do território brasileiro, entre outros variados temas. Manuel faleceu em 2007, aos 85 anos de idade.

Os textos da Coleção Digital refletem o esforço, apresentado também em seus livros, de uma escrita pedagógica e militante, caracterizada pela fluidez e estabelecimento de comunicação com a população leitora de jornais. No pequeno espaço da página do jornal eram apresentados problemas, sugestões e denúncias de questões socioeconômicas e ambientais por meio de fatos históricos, relatos de viagens e indicações de livros. A linguagem fugia do restrito tecnicismo acadêmico rebuscado, realizando de forma direta e sintética uma crítica dos problemas sociais.

As suas contribuições para os jornais de grande circulação começaram ainda na sua juventude, com uma coluna publicada na *Folha Paulistana* no ano de 1944. O recorte de jornal desse texto (Figura 1) acompanha uma carta enviada por Manuel Correia a Caio Prado Júnior, que registra o primeiro contato epistolar entre esses intelectuais. O conteúdo do artigo enviado – estimulado por uma publicação de Caio Prado Júnior na revista *Rumo*, onde este associava as relações de trabalho à estrutura fundiária brasileira – demonstrava o acompanhamento de Andrade pela circulação de ideias e debates de sua época desde estudante universitário.

Em torno da solução do problema humano no Brasil

Em interessante trabalho publicado em RUMO, CAIO PRADO JUNIOR chamou-nos a atenção para o problema humano no Brasil que, como diz ele, está sendo relegado à um plano secundário em benefício de outros problemas também importantes, mas que só podem ser solucionados após o desaparecimento daquele.

O ilustre historiador pátrio nos mostra que o problema humano é o básico pois, como poderemos constituir uma nação forte industrial, política ou militarmente, se não possuímos como base o homem sadio de corpo e espírito?

Realmente, não conheço as condições do trabalhador sulista, mas no nordeste, onde a notável assistência do Ministério do Trabalho, infelizmente, só se fez sentir nos centros populosos, ainda o problema é crucial. Apesar dos trabalhadores urbanos receberem uma assistência relativamente desenvolvida, os trabalhadores rurais vivem como verdadeiros animais, tal como viviam antes da revolução de 1930. Mal alimentados, mal vestidos, sem a menor educação ou assistência social, devorados pela verminose, pela malária e pela schistosoma. Vivem a mercê da natureza.

Que é necessário para solucionar o problema? Criar escolas, melhorar a alimentação, elevar o poder aquisitivo da população, tudo enfim.

E, como conseguiu-o? O nordeste sempre foi latifundiário. As antigas sesmarias que vinham se subdividindo, mal chegaram a um tamanho médio de propriedade — o bangüê — foram logo premidas pelo surto industrial — a fundação de usinas — e se aglomeraram em mãos de alguns capitalistas ou sociedades anônimas como já salientou o grande mestre GILBERTO FREYRE em seu magistral livro NORDESTE. Aglomerações estas que se tornaram mais intensas a proporção que se desenvolvia a indústria, porque a agricultura continuava a ser feita como sempre fora, trazendo como consequência a expansão dos partidos de cana em sentido horizontal — já que não se desenvolviam no vertical, impelidos pela técnica agrícola — para satisfazer as máquinas que cada vez eram mais aperfeiçoadas.

Ora, como consequência natural do latifúndio vem a monocultura com todo seu cortejo de deficiências. A monocultura agora, como nos tempos coloniais, acarreta a falta de alimentos indispen-

sáveis e consequentemente a deficiência eugénica da população. Se há pouco alimento, este sobe a preços astronômicos e a massa da população passará fome e se tornará fraca e deficiente para o trabalho.

Como se pôde solucionar o problema?

Segundo CAIO PRADO JUNIOR pela subdivisão dos latifúndios em pequenas propriedades, as quais seriam, naturalmente, cultivadas por lavradores proprietários.

Mas os terrenos do nordeste necessitam beneficiamento antes das plantações, pois a terra só fornece uma produção compensadora com irrigações e adubos. E tudo isto custa dinheiro. O pequeno proprietário não possuirá o suficiente para fazer represas e canais de irrigação. Além disso, se adotada a proposta acima, cairá o nível cultural das populações do interior, porque o pequeno proprietário não disporá de meios para educar os seus filhos nas cidades mais adiantadas. Seriam satisfatórios os resultados? Julgo que, para o nordeste seria mais interessante a organização de grandes propriedades pertencentes à cooperativas, porque poder-se-iam desenvolver a agricultura e a indústria em larga escala e em benefício da população. Ao mesmo tempo, com a reunião dos lavradores cooperativistas na sede da usina, ou fazenda cooperativa, forma-se-ia uma aglomeração com relativa densidade demográfica onde poderiam funcionar ginásios, ou mesmo colégios, elevando consequentemente o nível cultural da população. Nestas usinas porém deveriam ser cultivados os vegetais necessários ao alimento do pessoal da mesma, além de continuar a ser intensificada a produção destinada à exportação.

Assim estaria penso eu, resolvido o problema humano, porque o lucro obtido com o produto exportado daria o suficiente para uma assistência médico-dentária, social e cultural das populações pertencentes a cada cooperativa, enquanto ao lado deste produto se desenvolveria a cultura de outros vegetais e a criação do gado necessários ao abastecimento da cooperativa. Então, bem alimentada e educada às populações rurais, estaria em grande parte, resolvido o problema humano no Brasil.

M. Correia de Andrade
Faculdade de Direito
Recife

Figura 1.
carta de:

de 1945. Notificação de envio de um artigo em resposta à ideia de Caio Prado Júnior sobre a solução do problema humano no Brasil e a questão da pequena propriedade. Acervo Caio Prado Júnior, Arquivo do IEB/USP, código de referência CPJ-CP-AND002

O artigo mencionado, de 1944, foi publicado quando o autor tinha apenas 22 anos

de idade e ainda era estudante da Faculdade de Direito do Recife (PE). É possível perceber, comparando o documento da Figura 1 com os subsequentes, que manteve a linguagem fluida e a prática de apresentar os problemas sociais através de reflexões sobre o debate entre os intelectuais, conferindo visibilidade a livros, autores e personalidades. Podemos afirmar que desde cedo Andrade buscou acompanhar e fazer parte das discussões de ideias e temas candentes que circulavam no país.

A Coleção Digital robustece a figura de Manuel Correia como divulgador científico, que tenta “estreitar relações entre ciência e população” (SANTOS; MULLIER, 2022, p. 1). Carneiro (2020, p. 6), em sua dissertação sobre os divulgadores da ciência, afirma que um intelectual público seria quem “busca tornar o conhecimento científico acessível e de fácil compreensão, utilizando-se de recursos e técnicas para favorecer o diálogo entre a ciência e a sociedade”.

É bem verdade que a partir da primeira década do século XXI o papel de divulgador científico vem ganhando outras plataformas e interfaces com a popularização das técnicas e tecnologias de comunicação, informação e informatização, sobretudo a internet. Assim, na contemporaneidade, os divulgadores científicos ganharam amplitude possibilitando formações de redes de interações sociais mais amplas e fluidas entre pesquisadores científicos, sociedade e investigadores de outras áreas do conhecimento (CARNEIRO, 2020).

A Coleção Digital levou em consideração que Andrade nasceu no ano de 1923 e faleceu em 2007, período em que os jornais impressos eram uma das principais fontes de informação da população sobre questões mais rotineiras e relevantes da sociedade. Os periódicos exerciam grande influência na construção da formação da opinião e do conhecimento da população letrada. Para a Coleção foram selecionados artigos do *Jornal do Commercio*, com grande circulação no Nordeste. O período selecionado foi entre a última década do século XX e a primeira do século XXI, correspondendo aos últimos anos de vida do pensador e coincidindo com a ampliação da internet como fonte de informação e o início do processo de migração dos jornais impressos para as páginas digitais. No entanto, a internet ainda não havia adquirido a força e capilaridade proporcionada pelas redes sociais.

Andrade, historiador e geógrafo – tal como passou a se identificar – passou a exercer o papel de “divulgador científico” através das suas colunas publicadas semanalmente no *Jornal do Commercio*. Seus textos destacam-se pela linguagem acessível e desobstruída, revelando o seu papel de mediador entre o mundo dos intelectuais e a sociedade, suscitando novas elucubrações e promovendo a popularização e politização de temas da atualidade. Destaca-se que não se tratava de uma redação em forma de panfletagem, mas de um conteúdo que, por vezes, continha uma conjunção de dados, trazendo autores clássicos e novos para o debate, convidando-os para o diálogo sobre os dilemas do Brasil contemporâneo, frente a fatos de repercussão global, nacional ou regional.

Com essas práticas de comunicação, o autor assumiu uma atitude pedagógica e transformadora, produzindo reflexões sobre a ciência que extrapolaram as cidadelas da universidade e passaram a alcançar o grande público leitor de jornais. Sem academicismos, os conceitos vêm misturados às realidades cotidianas, dando vida, dramaticidade e sugestões de caminhos para a transformação social.

Diante da abrangência de temáticas trabalhadas por Andrade como “desenvolvimento, pobreza, questões ambientais, corrupção e pensamento decolonial” (BUITONI, 2023, p. 186), entre outros, a coleção foi dividida em quatro eixos temáticos: I- Mosaico interpretativo do Brasil, II- Movimentos políticos e sociais, III- Perspectivas geopolíticas e IV- Desenvolvimento, sociedade e ecologia.

É possível perceber, com os textos de Andrade disponibilizados pela Coleção, que sua reflexão transcendia as fronteiras disciplinares. Seu pensamento, tal como presente nas páginas dos jornais, nutria-se de conhecimento histórico, geográfico, econômico, jurídico e sociológico. Os documentos selecionados para a Coleção Digital reafirmam a interdisciplinaridade do autor.

A erudição, expressa de maneira fluida na linguagem adotada em seus textos, fornece bons exemplos para acessar o seu estilo discursivo, assim como os seus conteúdos. Assim, mobilizamos algumas das colunas publicadas no *Jornal do Commercio* e reunidas na Coleção Digital “Manuel Correia de Andrade: divulgador científico” para, a partir delas, identificar os elementos de descolonialidade presentes nas suas colunas de jornal e na elaboração do pensamento do autor. Do montante total de mais de 20 textos selecionados pela coleção, foram pinçados alguns correspondentes ao eixo temático I- Mosaico interpretativo do Brasil.

MANUEL CORREIA DE ANDRADE NO TEMPO, NO ESPAÇO E NAS PRODUÇÕES

Nascido em 1923 no Engenho Jundiá, no município de Vicência (Zona da Mata de Pernambuco), ele fazia parte de uma família tradicionalmente produtora de cana-de-açúcar. Seu local de nascimento foi um traço marcante na sua origem pessoal e na sua produção acadêmica. Era nesse local que, eventualmente, recebia os amigos, a exemplo de Milton Santos, e aproveitava para conversar sobre geografia, história, tempo e espaço (ANDRADE, 2018).

Seu processo de alfabetização se deu, inicialmente, no Engenho, e posteriormente realizou o curso primário na escola pública do município. Com apenas 10 anos de idade foi morar na cidade do Recife a fim de dar continuidade aos estudos. Ingressou no curso de Direito na Faculdade do Recife, no ano de 1941 e, na sequência, em 1943, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Manoel da Nóbrega para cursar licenciatura em história e geografia (ANDRADE, 2018).

Atuou como advogado trabalhista, especialmente em sindicatos de trabalhadores, ao mesmo tempo que ministrava aulas de história e geografia no ensino secundário. Com aproximadamente 16 anos escreveu seu primeiro livro, *Guerra da Etiópia*, que não chegou a ser publicado e foi perdido na enchente de 1966 que ocorreu no Recife (ANDRADE, 2018).

Deixou a carreira na advocacia (1952) para se dedicar à atuação na geografia e na história. Foi professor catedrático no Ginásio Pernambucano, no Conselho de Desenvolvimento de Pernambuco e na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e diretor do Centro de Documentação e Estudos da História Brasileira Rodrigo de Mello Franco de Andrade da Fundação Joaquim Nabuco. Também produziu pesquisas e trabalhos para a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) e

dirigiu, durante o curto governo de Miguel Arraes, no início da década de 1960, o Grupo Executivo de Produção de Alimentos (Gepa). Escreveu mais de uma centena de livros ao longo da vida, o que o fez ocupar uma cadeira na Academia Pernambucana de Letras.

O conjunto de sua obra lhe rendeu inúmeras homenagens e condecorações nas diferentes esferas da sociedade. A biblioteca setorial da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) leva seu nome. A mesma instituição concedeu a ele o título de doutor *honoris causa*, assim como a UFPE e a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), entre outras. Recebeu inúmeras homenagens em eventos científicos de historiadores, geógrafos e cientistas sociais em todo o Brasil.

Os pontos elencados são apenas alguns dos exemplos das atuações de Manuel Correia ao longo da sua trajetória de vida, apontando algumas das suas conexões e capilaridades espaciais. Sobre suas contribuições metodológicas e outros aspectos, é possível encontrar na rede internacional de computadores inúmeras dissertações, teses e artigos científicos a respeito.

BASE METODOLÓGICA

Para atingir o objetivo proposto para o artigo, utilizou-se a metodologia de análise de conteúdo postulada por Bardin (1977), que se estrutura em três fases: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados. Seguindo a linha dessa autora, a fase da pré-análise consistiu na coleta dos artigos publicados no *Jornal do Commercio* por ter sido esse o periódico em que ele publicou sistematicamente nas duas últimas décadas de vida, por ser jornal do seu estado natal, além de ter reconhecida inserção como veículo de comunicação em massa na Região Nordeste⁶. Justifica-se essa escolha, sobretudo, por ser um periódico impresso, antes da consolidação dos jornais em plataformas digitais da internet. Mesmo tendo Andrade publicado colunas em outros jornais, considerou-se o *Jornal do Commercio* como uma importante baliza noticiosa opinativa para outros veículos de comunicação.

O primeiro filtro seletivo foram as colunas do *Jornal do Commercio* publicadas nas décadas de 1990 e 2000. Destaca-se que, paralelamente às três etapas, foi realizado levantamento e leitura bibliográfica sobre a vida e obra de Manuel Correia de Andrade e também leitura e releitura de algumas de suas produções. A intenção foi a de fortalecer o argumento da sua relevância enquanto intérprete do Brasil e divulgador científico, além de identificar as temáticas e abordagens em seus textos acadêmicos e as possíveis correlações com os consagrados textos dominicais que fortalecem seu papel enquanto divulgador científico.

Na exploração do material foram refletidas e organizadas operações para a produção da decodificação do conteúdo analisado. Durante o tratamento dos resultados foram feitas operações estatísticas simples de que resultaram tabelas com o objetivo de elencar temáticas gerais mais abordadas por Andrade nas suas colunas para compreender temas mais recorrentes, como: questão agrária, meio ambiente,

6 Sobre a importância do *Jornal do Commercio*, ler: Alfino (2014) e Nascimento (1967).

planejamento regional, racismo, movimentos sociais, povos tradicionais, formação territorial e econômica do Brasil e do Nordeste, além de geopolítica, relações de poder, campesinato, pobreza e desigualdades socioeconômicas. Outro tema de destaque é o papel de algumas personalidades históricas e da contemporaneidade, atrelando suas trajetórias aos fatos.

MANUEL CORREIA DE ANDRADE: PENSAMENTO DESCOLONIZADOR

Como afirma Ferretti (2019), Manuel Correia é uma das bases da literatura atual sobre os espaços subalternos no que se refere aos estudos de raça e no entendimento do projeto de modernidade-colonialidade-descolonialidade. Ferretti (2019) assegura que ele analisou em profundidade revoltas populares, especialmente dos grupos marginalizados em termos sociais, étnicos e raciais, tendo sido responsável por destacar o papel desses grupos na formação dos territórios brasileiros.

Assim, apesar de não ter utilizado de forma sistemática os termos *descolonização* e *descolonialidade* (CASTILHO; MORAIS, 2024), suas análises frequentemente estavam centradas nos problemas sociais resultantes da colonização do Nordeste. Manuel Correia apontou que os legados coloniais ainda persistem na região e que os subalternos conquistaram seus próprios direitos por meio da ação direta, manifestando-se através de práticas históricas autônomas. No entanto, esses esforços ainda não foram suficientes para suplantarem as desigualdades no acesso ao conhecimento em virtude das estruturas econômicas e políticas rígidas que sustentam as injustiças sociais, étnicas e raciais.

Refletindo sobre a discussão de descolonialidade, Rogério Haesbaert (2021, p. 10) argumenta sobre a importância de entender que “descolonizar é, na prática, um processo contínuo de resistência que acompanha, em diferentes níveis e escalas, toda a história do capitalismo”. Ainda segundo o mesmo autor:

Descolonizar [...] envolve a r-existência (no sentido de resistir para defender a própria existência) a todo tipo de dominação, expropriação e/ou opressão, como demonstrado pelas diferentes formas de exploração do trabalho, pelo domínio patriarcal, pelo racismo e pela aculturação compulsória, presentes em diferentes modelos civilizatórios. (HAESBAERT, 2021, p. 10).

A partir desse esclarecimento conceitual, constata-se que o conjunto da obra de Andrade trata a dimensão da colonização e seus movimentos de resistência de forma recorrente, afirmando-se como um intelectual de militância descolonizadora. Através do apoio de revisões bibliográficas como as obras de Ferretti (2019), Haesbaert (2021) e Castilho e Moraes (2024), percebe-se como Manuel Correia de Andrade contribuiu de forma robusta no âmbito dos trabalhos acadêmicos sobre reflexões descoloniais, sobretudo, por seus apontamentos dos impactos de práticas e ações colonizadoras.

A produção de um conhecimento descolonizado requer que os subalternizados tenham espaços de fala (sendo mais do que meros *coadjuvantes*) e que haja uma “recuperação crítica de cosmologias marginalizadas e epistemes deslegitimadas, que

possam proporcionar uma visão mais aguçada e um conjunto de alternativas às injustas estruturas de poder global” (SHILIAM, 2012 apud FERRETTI, 2019 – tradução nossa).

Nesse sentido, alguns dos livros de Andrade discutem de forma crítica revoltas populares e o abolicionismo, a exemplo de *A guerra dos cabanos* (1985), *Lutas camponesas no Nordeste* (1986), *Abolição e reforma agrária* (1987) e *Movimentos nativistas em Pernambuco: setembrizada e novembrada* (1971), entre outros. Dessa forma, ele reforça uma compreensão alinhada a uma abordagem descolonial, mesmo que a expressão ainda não estivesse disponível na época das publicações mencionadas. Essas obras estão estruturadas na explicitação das opressões sofridas pelas classes sociais e grupos racializados e das situações assimétricas existentes entre dominadores e subalternizados. O despertar dos estudos sobre as classes subjugadas foi relatado pelo próprio Manuel quando do prefácio da 7ª edição do livro *A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste* (2005):

A leitura dos livros de Caio Prado [...] despertou-nos o interesse pelas lutas do período regencial, quando a população pobre e, na grande maioria, de cor levantou-se contra os senhores das províncias, promovendo revoltas de grande duração, como a Cabanagem da Amazônia, a Balaiagem no Meio Norte (Maranhão e Piauí), a Guerra dos Cabanos no Nordeste (Pernambuco e Alagoas), a Revolta dos Negros Malés e a Sabinada na Bahia. (ANDRADE, 2005, p. 23-24).

Pode-se corroborar assim as afirmações de Ferretti e Haesbaert, quanto indicam que Andrade ofereceu importantes exemplos de como se envolver em reflexões críticas acerca dos espaços e dos povos subalternizados, mesmo diante de limitações impostas pelos arquivos coloniais (FERRETTI, 2019). Uma leitura atenta das suas colunas de jornais permite atestar a sensibilidade social e agudeza crítica de Andrade. Fruto de sua trajetória – que alia posicionamento político a compromisso acadêmico e de pesquisas – seus textos publicados na imprensa pautavam as questões tratadas por meio de um prisma descolonial.

MOSAICO INTERPRETATIVO DO BRASIL: UMA ANÁLISE

Discriminação e racismo

Na leitura do documento a seguir é possível perceber suas observações de cunho descolonial ao explicar, sinteticamente, as bases do racismo estrutural quando denuncia fato ocorrido durante os Jogos Olímpicos de 2000, em Sydney, Austrália. Ele expôs uma correlação entre o racismo estrutural brasileiro e as origens das desigualdades raciais por meio da análise da formação dos povos no Brasil e das lógicas coloniais presentes em outros países, articuladas historicamente à instituição da escravidão.

Esse texto sobre o racismo, publicado nos anos 2000, é uma amostra do arcabouço temático da trajetória de Andrade. Dentre as temáticas recorrentes nas publicações

dominicais do *Jornal do Commercio*, estavam as que tratavam das injustiças sociais, a exemplo do artigo “Discriminação e racismo” (Figura 2). Em combate a essa prática social, ainda nas primeiras linhas, faz alusão ao processo de miscigenação da formação do povo brasileiro evocando e debatendo Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Na sequência faz uma denúncia contundente sobre o racismo, quando afirma:

Ultimamente, porém, vem se observando o crescimento de uma mentalidade altamente discriminatória, de ricos ou falsos ricos contra os pobres, dos que ocupam posições de destaque nas estruturas sociais contra os que exercem profissões mais humildes, dos ditos brancos contra os indígenas, negros e mulatos e das regiões desenvolvidas contra as subdesenvolvidas. (ANDRADE, 2000a).

Mobilizando seu conhecimento sobre a história da formação do povo brasileiro, ao mesmo tempo que aponta a reprodução desses acontecimentos no presente, Andrade evoca casos de racismo em destaque na esfera global apontando os casos ocorridos nas Olimpíadas da Austrália no ano de 2000. Tece assim o texto costurando diálogos entre passado e presente e as escalas nacionais e internacionais, estabelecendo conexões socioespaciais, territoriais e históricas. Aproveitando o espaço no jornal como *locus* de reflexão coletiva, denúncia e propagação das problemáticas envolvidas no racismo, escreveu:

Querer discriminar os descendentes destes povos, admitindo a existência de seres superiores, os que devem mandar e os que devem obedecer, é um resquício da escravidão que comandou a vida brasileira durante quatro séculos. Mancha que recai muito mais sobre os dominadores do que sobre os dominados e que necessita ser apagada tanto da mentalidade de pessoas menos avisadas de suas origens, como de pensadores, de profissionais e de governantes que muitas vezes exprimem os seus preconceitos de raça ou de classe, de profissão e até de origem regional. (ANDRADE, 2000a).

Os artigos de jornal refletiam a produção da sua geografia acadêmica não europeia e davam evidência aos movimentos de resistência à colonização, à escravidão e à exploração de terras pelas elites europeias e brasileiras, com destaque aos povos indígenas, afro-brasileiros e caboclos, com foco especial nas histórias do Nordeste.

Discriminação e racismo

MANOEL CORREIA DE ANDRADE

O Brasil vem sendo apontado, desde os anos Trinta, como um país que resultou de uma longa miscigenação entre três raças e culturas diferentes, sendo ele, ao mesmo tempo, europeu, africano e indígena. A valorização do mestiço vem sendo feita por antropólogos, como Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, mostrando o valor com que é inserido no povo brasileiro, pela sua origem plurirracial e pluricultural.

Ultimamente, porém, vem se observando o crescimento de uma mentalidade altamente discriminatória, de ricos ou falsos ricos contra os pobres, dos que ocupam posições de destaque nas estruturas sociais contra os que exercem profissões mais humildes, dos ditos brancos contra os indígenas, negros e mulatos e das regiões desenvolvidas contra as subdesenvolvidas. Esta discriminação não só pode desagregar o que há de mais nobre e mais eficiente na formação brasileira – a unidade –, como provocar lutas internas entre regiões, entre classes e entre grupos sociais.

Ela se corporifica até nas expressões mais simples que se ouve no dia a dia; é comum quando se discute um programa de lazer ou de mero fim de semana, sugerindo a ida a áreas predominantemente rurais, ouvir-se de pessoas que se julgam muito importantes, de que isso “é um programa de índio”, como se os programas de índio fossem inferiores aos dos brancos. Ou ainda, em relação a um mulato bem apossado, mas de lábios grossos, dizer-se “ele até que passa, mas os seus lábios dão para fazer um bife”. O mais grave ocorreu quando, nas Olimpíadas da Austrália, uma atleta brasileira, ao ir se defrontar com a equipe

de Cuba, haver afirmado “vamos derrotar aquelas negras de Cuba”. Fato que foi visto e ouvido na televisão e transcrito nos jornais e revistas. O fato mostra que esta atleta não tem equilíbrio para representar o Brasil em um certame internacional do porte das Olimpíadas e também que ela tem apenas pretensão de saber jogar, de vez que o Brasil foi derrotado pelas “negras” de Cuba sem que a “branca” ou falsa branca brasileira tivesse impedido a nossa derrota. O Brasil teria sido o ponto de encontro de culturas múltiplas, uma vez que da Europa nos vieram os primeiros colonizadores brancos que ocuparam, paulatinamente, o nosso território, a partir do século XVI –

portugueses, franceses e espanhóis, sobretudo –, depois, os imigrantes que aqui chegaram no período em que éramos um país de imigração – italianos, alemães, polacos, judeus, ucranianos, russos, letões etc. Aqui chegaram, da Ásia, representantes dos países do Médio e do Extremo

Oriente, como os semitas sírios, libaneses, palestinos, árabes, judeus sefarditas, armênios e amarelos do Extremo Oriente, como os japoneses, os chineses e os coreanos.

A África foi outra grande fonte de imigrantes para o Brasil, trazidos, desde os primeiros anos, como escravos, tanto do norte do continente, como os sudaneses, em parte já islamizados, como do sul. Os bantos vindos do Congo, de Angola e de Moçambique, também passaram por São Tomé e pelo Cabo Verde.

O continente indígena, que deveria compreender, em 1500, mais de três milhões de habitantes,

chegara à América e ao Brasil em migrações sucessivas, durante milênios, sendo formado por povos e nações diversas que se guerreavam, como os tupis, os tapuias, os cariris, os arauacas e os caribes, que desenvolveram, neste imenso território, culturas diversificadas.

Querer discriminar os descendentes destes povos, admitindo a existência de seres superiores, os que devem mandar e os que devem obedecer, é um resquício da escravidão que comandou a vida brasileira durante quatro séculos. Mancha que recai muito mais sobre os dominadores do que sobre os dominados e que necessita ser apagada tanto da mentalidade de pessoas menos avi-

sadas de suas origens, como de pensadores, de profissionais e de governantes que muitas vezes exprimem os seus preconceitos de raça ou de classe, de profissão e até de origem regional.

Convém lembrar que estamos no limiar do século XXI e que, apesar dos esforços

políticos neoliberais e defensores da globalização, o mundo marcha para uma sociedade com menos pobreza e discriminação, para uma sociedade mais igualitária, em que todos, negros e brancos, indígenas e “civilizados”, pobres e ricos, letrados e ignorantes tenham a oportunidade de viver e de receber salários dignos e proporcionais ao seu esforço e condizentes com o seu trabalho. O mundo caminha para a frente e não para trás.

■ Manuel Correia de Andrade é historiador e geógrafo

19/11/00

Figura 2 – Recorte de artigo de Manuel Correia de Andrade para o *Jornal do Commercio* (coluna Opiniões). Recife, 19 de novembro de 2000. O autor traz luz ao crescimento da mentalidade discriminatória e racista no Brasil ao final do século XX. Acervo Manuel Correia de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MCA-TEX-PER-083

A QUESTÃO INDÍGENA

Na perspectiva do eixo do mosaico interpretativo do Brasil, o foco da análise descolonial era contribuir para a emancipação dos grupos oprimidos em face das violências sofridas ao longo da história. No artigo “A questão indígena” (Figura 3), o autor recorda as grandes ondas migratórias de diferentes países e continentes. Usou esse mote para ressaltar “a importância dos povos que já habitavam o país por ocasião da chegada dos conquistadores europeus – os indígenas” (ANDRADE, 1997a,).

Faz-se um adendo: mesmo antes da década de 1990, na obra *A terra e o homem no Nordeste* (ANDRADE, 2005), publicada pela primeira vez em 1963, o professor Manuel usava o termo “indígena”. Décadas depois ele mantém o esforço de popularizar o termo dizendo ser “comum se falar em indígenas como se formassem um grupo homogêneo às suas origens, à sua cultura e ao nível de civilização em que se encontravam no início do século XVI” (ANDRADE, 1997a).

Em um dos artigos dedicados aos povos indígenas, Andrade revela o modelo de relações marcadas pelas injustiça entre esses povos e aqueles que ele denominou intencionalmente, de forma pejorativa, de “alienígenas”, afirmando que a desagregação de grupos e o estímulo à discórdia foram práticas dos dominadores, que “logo se aperceberam das divergências existentes entre as várias nações [indígenas] e trataram de tirar partido do fato, colocando umas contra as outras para mais facilmente conquistar a terra” (ANDRADE, 1997a).

A escrita do documento tem um movimento de regressão e progressão temporal da história, facilitando a exposição das violências simbólicas e diretas impetradas contra os povos originários e em situação de vulnerabilidade em diferentes momentos ao longo do tempo e na contemporaneidade. No transcurso do texto anuncia aos leitores que “o processo de espoliação [contra os povos indígenas] continua; as madeiras, os garimpeiros e os grandes pecuaristas – até empresas industriais – vêm avançando nos seus territórios, expropriando os verdadeiros donos da terra” (ANDRADE, 1997a).

Sua declaração, apesar de impressa nas folhas de jornal há mais de 25 anos, continua pertinente, como é possível perceber na pesquisa de Castro e Alves (2024), publicada na *Revista Direito Econômico e Socioambiental* e que analisou as recentes violações de direitos fundamentais dos povos indígenas. O artigo apresenta casos concretos de falhas estruturais e de coordenação dos poderes nos abusos cometidos por mineradoras em terras indígenas. Assim como o artigo científico recente, Andrade (1997a) relatou em diferentes obras e textos a omissão do Estado no tocante ao seu papel de proteger os “verdadeiros donos da terra”.

Os papéis de escritor para os jornais e de professor-intelectual se complementavam. Essa simbiose torna-se patente no prefácio do livro *Geografia: ciência da sociedade* (2008) em que Andrade reafirma a contribuição da ciência geográfica na interpretação dos fatos do mundo, chamando atenção de como a geografia é “complementada pela interpretação que os cientistas sociais dão ao processamento dos fatos e dos impactos causados sobre os sistemas sociais e o meio ambiente” (ANDRADE, 2008, p. 9). Nesses recortes de jornais fica evidente que o professor procurava fazer geografia e história tendo como ponto de partida “a formação da cidadania e a conscientização de concepções nacionalistas mais conciliatórias com os desejos de paz e harmonia entre os povos” (ANDRADE, 2008, p. II).

A questão indígena

MANUEL CORREIA DE ANDRADE

É interessante que a população brasileira se aperceba de que ela não é tão homogênea como geralmente se afirma; sendo o Brasil um país de imigração, acolheu, durante séculos, europeus - portugueses, espanhóis, italianos, alemães, russos, judeus, etc -, pessoas originárias do Oriente Médio, como turcos, árabes e judeus sefarditas, e do Extremo Oriente, como japoneses, chineses, coreanos, etc. Para o Brasil foram trazidos ainda, durante o período em que existiu o sistema escravagista, milhões de negros africanos. Mas, além destes grupos que hoje formam a maioria da população e que para aqui vieram, durante séculos, por motivações as mais diversas, é preciso que se ressalte também a importância dos povos que já habitavam o país por ocasião da chegada dos conquistadores europeus - os indígenas.

É comum se falar em indígenas como se formassem um grupo homogêneo quanto às suas origens, à sua cultura e ao nível de civilização em que se encontravam no início do século XVI. Mas eles formavam vários grupos que lutavam entre si na disputa por terras mais férteis ou melhores localizadas, e grandes fluxos migratórios ocorreram antes da chegada de Cabral. Não se sabe ao certo qual o contingente populacional que ocupava o território brasileiro no último ano do século XV - o da descoberta do Brasil -, mas se admite que fosse de mais de dois milhões de habitantes.

A conquista portuguesa trouxe um grande impacto sobre os povos indígenas; em alguns pontos eles chegaram, inicialmente, a confraternizar com os recém-vindos, em outros logo entraram em luta ou se intrinsecaram nas lutas travadas entre portugueses e franceses ou entre portugueses e holandeses que disputavam a conquista e a posse da terra. Os alienígenas logo se aperceberam das divergências existentes entre as várias nações e trataram de tirar partido do fato, colocando umas contra as outras para mais facilmente conquistar a terra.

Iniciaram a colonização com uma terrível política de conquista, a fim de aprisionar os primitivos habitantes, expropriá-los de suas terras e escravizá-los. Justificavam a sua conduta alegando a necessidade de convertê-los ao cristianismo, possibi-

tando a salvação de suas almas após a morte. É bem verdade que entre os colonizadores havia grandes divergências, alguns missionários serviam aos interesses dos colonos e doutrinavam os indígenas para a escravidão, assim como beniziam e justificavam a conquista, a dominação e a escravidão dos indígenas. Outros, como o padre Antônio Vieira SJ, defendiam o direito do indígena à vida e à liberdade. E a escravidão indígena, que continuou formalmente até quase aos nossos dias, foi abolida, juridicamente, no século XVIII, muito antes da libertação dos negros.

O morticínio indígena foi feito com tal violência, quer em luta, quer através de assassinatos, verdadeiros massacres, quer através da situação de pobreza e miséria a que foram reduzidos, ou através da transmissão de moléstias para as quais eles não dispunham de meios para reagir, que hoje a população indígena está reduzida a cerca de 200.000 habitantes. Esta população, que não se concentra em um único

ponto do território nacional, se distribui em pontos os mais diversos e isolados uns dos outros; existem contingentes indígenas tanto nos estados mais desenvolvidos, próximos até às grandes cidades, como acontece em São Paulo, como isolados na floresta amazônica ainda quase sem contato com os "civilizados". Mas o processo de espoliação continua; as madeiras, os garimpeiros e os grandes pecuaristas - até empresas industriais - vêm avançando nos seus territórios, expropriando os verdadeiros donos da terra. O que mais espanta é que muitos brasileiros ficam indignados quando o governo delimita terras

indígenas destinando-lhes grandes áreas, como ocorreu com os yanomamis, mas não se revoltam quando se estabelecem, de forma violenta ou através de acordos escusos, grandes latifúndios, muitas vezes empresas estrangeiras. Não se apercebem de que, vivendo o indígena da caça, da pesca e da coleta, necessita de muita terra por habitante para atender às suas necessidades mínimas. É necessário que o governo atue com mais energia e que a opinião pública e apoie, a fim de que os primitivos habitantes do Brasil, o grupo mais autêntico de nossa população, subsista e dê uma contribuição cultural à formação do país.

• Manuel Correia de Andrade é historiador e geógrafo

A conquista portuguesa trouxe um grande impacto sobre os povos indígenas



OPINIÕES

JORNAL DO COMMERIO Recife, 15 de junho de 1997 DOMINGO

Figura 3 – Recorte de artigo de Manuel Correia de Andrade para o *Jornal do Commercio* (coluna Opiniões). Recife, 15 de junho de 1997. O autor discorre sobre a situação dos povos indígenas no país desde a colonização até a contemporaneidade, focando principalmente no apagamento e exploração dos povos indígenas brasileiros. Acervo Manuel Correia de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MCA-TEX-PER-126

O artigo da Figura 3, apesar de não indicar nenhuma leitura acadêmica sobre a temática, é um exemplo clássico da divulgação do conhecimento científico por meio de uma geografia da escola crítica e, portanto, de denúncia. Segundo Saquet (2011, p. 12):

[...] a obra do Manuel Correia de Andrade é substantiva e contribui de maneira efetiva e sistemática para a renovação da geografia no Brasil, especialmente para a substantivação de uma perspectiva crítica e reflexiva, uma geografia de denúncia e propositiva em relação à formação histórica brasileira centrada num processo concentrador e centralizador, contribuindo para desvendar e explicar jogos de poder e controle do povo e do território brasileiro.

Andrade viabiliza assim a difusão e produção do conhecimento científico, evitando a linguagem rebuscada, sem deixar de expor o timbre de indignação, como quando escreveu que: “O que mais espanta é que muitos brasileiros ficam indignados quando o governo delimita terras indígenas destinando-lhes grandes áreas, como ocorreu com os yanomami [sic]” (ANDRADE, 1997a).

DESCOBRIMENTO E POPULAÇÃO INDÍGENA

A preocupação com a reparação aos povos indígenas constituía uma temática recorrente em seus textos. Três anos após a publicação de “A questão indígena” (ANDRADE, 1997a) e motivado pelos debates em torno das comemorações promovidas pelo Estado brasileiro em alusão aos 500 anos do chamado “descobrimento” das terras brasileiras pelos portugueses, Andrade publicou o artigo intitulado “Descobrimento e população indígena” (Figura 4).

Na primeira linha expressa que: “É uma pena que o programa de comemorações do descobrimento do Brasil tenha se transformado em uma celebração, ao invés de uma comemoração” (ANDRADE, 2000b). Explica a posição contundente dizendo: “Isto porque, ao se comemorar não se está fazendo um julgamento de valores, um enaltecimento, mas o reconhecimento de um fato consumado, dando margem a que se analise o que resultou do mesmo” (ANDRADE, 2000b).

O autor destrincha a problemática expondo sucintamente uma análise evolutiva do processo de ocupação territorial dos colonizadores europeus no Brasil e em outras colônias portuguesas. Versa sobre a exploração da força de trabalho dos habitantes originários e dos recursos naturais aqui antes existentes em abundância. No tocante às explorações dos povos indígenas, descreve que os “colonizadores não agiam com cordialidade nem com os nativos nem com os próprios concorrentes europeus” (ANDRADE, 2000b). Retrata as perversidades detalhando que “muitas vezes colocavam roupas usadas por pessoas doentes de varíola nos pontos que os indígenas iam apanhar água, a fim de que eles, em contato com estas roupas, fossem infeccionados pela doença” (ANDRADE, 2000b).

Opinião

Descobrimento e população indígena

MANUEL CORREIA DE ANDRADE
É uma pena que o programa de comemorações do descobrimento do Brasil tenha se transformado em uma celebração, ao invés de uma comemoração. Isto porque, ao se comemorar não se está fazendo um julgamento de valores, um enaltecimento, mas o reconhecimento de um fato consumado, dando margem a que se analise o que resultou do mesmo. Assim, ao se comemorar o descobrimento, deverá-se partir para a análise do que ele foi, do que ele provocou e não tentar fazer uma festa de proporções enormes. Inicialmente, deve-se-lhe questionar se em 1500 teria havido um "descobrimento" puro e simples, ou mais que isto, uma invasão. A nosso ver ocorreu descobrimento quando o colonizador europeu chegou a ilhas desabitadas, como os Açores, Madeira, Cabo Verde etc e aí se estabeleceu, passando a explorar estas ilhas, com os próprios imigrantes nacionais e com escravos trazidos da África. No Brasil, ao contrário disto, os portugueses encontraram uma população nativa, formada por centenas de nações, provavelmente vindas da Ásia e da Oceania e que viviam da exploração dos recursos naturais, adaptando-se o quanto podiam ao meio ambiente.

Foram, em alguns lugares, bem recebidos, como testemunhou Pero Vaz de Caminha, e em outros com hostilidade, conforme depôs Américo Vespúcio, e, como conquistadores, tomaram posse da terra, ignorando os direitos indígenas, e passaram a explorá-la. E, para explorar a terra, necessitavam de força de trabalho, explorando também os seus habitantes. Tratava-se de um processo de colonização, como foi feito também por outros povos europeus – franceses, espa-

nhoís, holandeses, ingleses etc – em outros territórios da América, da África, da Ásia e da Oceania.

O processo de colonização já se orientava pelo sistema do capitalismo comercial e consistia em obter, por baixos custos e com trabalho cativo, produtos tropicais e minerais, a fim de suprir o mercado europeu. Os colonizadores não agiam com cordialidade nem com os nativos nem com os próprios concorrentes europeus. Nos dois primeiros séculos da história do Brasil, observam-se lutas constantes tanto entre portugueses e indígenas como entre portugueses e espanhóis – a luta no Sul do Brasil –, e franceses – com invasões no Rio de Janeiro e no Maranhão – e com holandeses – no Nordeste do Brasil, quando os batavos chegaram a ocupar a porção litorânea do território, desde o Maranhão até Sergipe. Piratas ingleses também atacaram cidades e vilas para se apoderar dos produtos locais.

Inicialmente, os portugueses exploraram os indígenas através do escambo, mas, com o início do povoamento, desenvolveram a escravidão dos mesmos, chamados de "pretos da terra", e dos negros trazidos da África. E foram impiedosos com os nativos; através da catequese eles procuraram desaculturar as nações indígenas, desmolarizando os seus chefes, dominando-os, assassinando as suas lideranças e sedentarizando-os, a fim de concentrar a força de trabalho nas ocasiões de demanda maior de mão-de-obra. Estimularam também guerras entre as nações indígenas, como tabajaras contra caetés, e aliciaram grupos nativos para lutar em suas hostes contra outros grupos que lutavam contra ou a favor dos seus inimigos. Os portugueses trouxeram com eles moléstias que não ocorriam no

Brasil e contra as quais os indígenas não dispunham de imunização. Foram eles que dizimaram povos inteiros com a transmissão da gripe, da sífilis, da varíola e de outras moléstias. Gilberto Freyre chega a dizer que os portugueses não só civilizaram como também silitizaram o Brasil. E muitas vezes colocavam roupas usadas por pessoas doentes de varíolos nos pontos em que os indígenas iam apanhar água, a fim de que eles, em contato com estas roupas, fossem infectados pela doença.

Também devemos salientar a crueldade com que os bandeirantes paulistas conduziam as suas penetrações para o Sertão, não só dizimando como também aprisionando indígenas para trabalharem nas suas plantações. Bandeirantes que muitas vezes eram mais selvagens de que os próprios indígenas, como ocorreu com Domingos Jorge Velho, o destruidor do Quilombo dos Palmares. Assim, estava inerente ao sentido da colonização a exploração mais desenfreada e a dizimação dos primitivos habitantes do Brasil. Atitude que não desapareceu após a Independência do país e que ainda ocorre hoje, apesar das campanhas desenvolvidas por figuras como Rondon, os Irmãos Vilas Boas e numerosos indigenistas e antropólogos que se dedicam à questão indígena. Não se pode deixar de salientar o papel desempenhado pela Igreja, nas últimas décadas, como a Pastoral do Índio. Apesar de tudo isto e em consequência disto, é que a população indígena, que deveria exceder os três milhões de habitantes em 1500, está hoje reduzida a trezentos mil.

■ Manuel Correia de Andrade é historiador e geógrafo

Figura 4 – Recorte de artigo de Manuel Correia de Andrade para o *Jornal do Commercio* (coluna Opiniões). Recife, 4 de junho de 2000. O autor discorre sobre o processo de colonização do Brasil, a exploração e o genocídio das populações indígenas. Acervo Manuel Correia de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MCA-TEX-PER-059

Essas informações divulgadas para seus leitores mostraram facetas das raízes históricas, sociais e políticas do Brasil e como as relações geopolíticas impunham aos nativos e aos povos escravizados condições degradantes, que se refletem até hoje nas disparidades socioeconômicas, no racismo estrutural e na injustiças climáticas.

O 7 DE SETEMBRO

O uso de elementos do cotidiano era uma das estratégias para capturar o interesse do leitor e servir de mote para o desenrolar de suas narrativas. Um exemplo disso é o artigo "O 7 de setembro" (Figura 5), uma das datas comemorativas mais emblemáticas do país. A explanação se vale de fatos históricos e ainda dissemina parte pouco explorada sobre essa data da *efeméride* de "independência" do Brasil. Andrade aborda

criticamente a participação de D. Pedro I no processo e indica os autores José Honório Rodrigues e Nelson Werneck Sodré como referências sobre o assunto, reafirmando, assim, seu perfil de divulgador do conhecimento científico.

Nessa perspectiva, interpreta o fato de forma diferente da abordagem corriqueira dos livros didáticos quando afirma que “se a independência do Brasil foi feita com mais rapidez e menos lutas do que a dos países hispano-americanos, nem por isso deixou de correr sangue nos campos da Bahia, da Cisplatina – o Uruguai era, então, uma província do Brasil –, do Maranhão, do Piauí e do Grão-Pará” (ANDRADE, 1997). A explicação usual centra o processo da independência na esfera do Estado, ressaltando que as consequências do “parto da grande nação” para as classes sociais foram distintas. Como de praxe em seus escritos, o autor evidencia nas colunas os marcadores étnico-raciais das desigualdades e as expropriações históricas sofridas por populações afro-brasileiras e indígenas, situando-as dentro de um contexto social e político mais amplo.

Os indígenas e os negros eram os grandes espoliados, de vez que perdiam a vida, a liberdade e as terras, diante das constantes arbitrariedades dos “civilizados”, ávidos de terras e braços; eles esperavam obter a liberdade e a cidadania com a independência, mas, frustrados face ao pacto das elites que tentaram e conseguiram manter as estruturas sociais da colônia, passaram a lutar [...]. (ANDRADE, 1997).

A síntese do escrito são as transformações políticas que não se metamorfoseiam em mudanças sociais efetivas para as classes subalternizadas no passado, processo que se perpetua na atualidade sob novas manifestações.

O 7 de Setembro

MANUEL CORREIA DE ANDRADE

Há poucos dias comemorou-se mais um aniversário da independência do Brasil, proclamada por D. Pedro I, às margens do riacho Ipiranga. O 7 de Setembro é a data magna da história do Brasil, nela se deu a separação do Reino Unido a Portugal e Algarves, que passou a se autogovernar. A primeira vista, pode-se pensar que esse fato tenha se dado por um passe de mágica, feito por um jovem príncipe, aconselhado por um velho cientista e diplomata - José Bonifácio de Andrada e Silva.

Na realidade, se a independência do Brasil foi feita com mais rapidez e menos lutas do que a dos países hispano-americanos, nem por isso deixou de correr sangue nos campos da Bahia, da Cisplatina - o Uruguai era, então, uma província do Brasil -, do Maranhão, do Piauí e do Grão-Pará. Três fatos provocaram a existência de luta política no parto da grande nação: a sua extensão territorial e as grandes diferenças entre as várias províncias; as divergências existentes de ordem étnica e social, de vez que havia um grande contingente de população indígena e negra necessitando e desejando obter a cidadania; as divergências ideológicas entre republicanos e monarquistas.

A análise dessas realidades, que já foram estudadas por numerosos historiadores, como José Honório Rodrigues e Nelson Werneck Sodré, entre outros, continua sendo um campo inesgotável para quem quer compreender o Brasil de hoje e projetar o de amanhã.

Em 1822, ainda não havia sido consolidado um forte sentimento nacional; o sentimento provincial era tão intenso que o Grão-Pará e o Maranhão se sentiam muito mais ligados a Lisboa do que ao Rio de Janeiro; os pernambucanos, liderando as províncias nordestinas, tinham fortes desconfianças não só do governo português como da própria dinastia de Bragança e aspiravam à formação de uma República, sob forma de confederação, expressa nas gloriosas revoluções de 1817 e 1824; havia também os baianos e mineiros, mais conservadores e, até certo ponto, abalados pelas incondições de 1789 e de 1798; os fluminenses, desejosos de manter a metrópole da nova nação no Rio de Janeiro, que se beneficiara do governo implantado em 1808, por D. João VI, mas que não confia-

vam no jovem príncipe e tinham aspirações francamente republicanas, com Joaquim Gonçalves Ledo, os paulistas, liderados pelos Andrada, e que acreditavam depender a unidade nacional da manutenção da monarquia, embora salientassem a necessidade de absorção da população de cor, em grande parte escrava, e também os gaúchos que viviam no sul do novo Império em guerras constantes com os espanhóis, e a Cisplatina, onde os uruguaios, recentemente conquistados e incorporados ao Brasil, desejavam a independência ou a reintegração ao antigo Vice-Reinado do Prata.

Os indígenas e os negros eram os grandes espoliados, de vez que perdiam a vida, a liberdade e as terras, diante das constantes arbitrariedades dos "civilizados", ávidos de terras e braços; eles esperavam obter a liberdade e a cidadania com a independência, mas, frustados face ao pacto das elites que tentaram e conseguiram manter as estruturas sociais da colônia,

passaram a lutar, quando o Império foi enfraquecido pela abdicação, através das revoltas do período colonial: a Cabanagem, a Balaiada, a Guerra dos Cabanos, a Revolta dos Malés etc.

Finalmente, a rivalidade das elites entre os ideais republicanos que dominaram nas antigas colônias espanholas e a monarquia herdada dos próprios portugueses, iria ter uma grande importância na estrutura do Estado, sob a forma unitária, com o esmagamento das aspirações provinciais, além da sobrevivência, por 67 anos, de uma monarquia nos trópicos. Monarquia

que durou tantos anos, graças mais à habilidade de D. Pedro II, ao prestígio da Coroa e ao poder dos senhores de terra e de escravos que às aspirações republicanas. E o Brasil foi na América, durante décadas, a única monarquia estável, ao contrário do México que conheceu duas dinastias, a de Iturbide, após a independência por um ano (1822/1823), e a de Maximiliano, por alguns anos, nos meados do século XIX (1858/1867), e do Haiti onde, com a independência, um herói negro, Dessalines, foi imperador por alguns anos.

Tudo isso vem mostrar que a independência de um país nunca se faz sem luta, e sem derramamento de sangue.

• Manuel Correia de Andrade é historiador e geógrafo

Em 1822 ainda não havia se consolidado um forte sentimento nacional



OPINIÕES

JORNAL DO COMMERCIO Recife, 21 de Setembro de 1997 DOMINGO

Figura 5 – Recorte de artigo de Manuel Correia de Andrade para o *Jornal do Commercio* (coluna Opiniões). Recife, 21 de setembro de 1997. O autor fala sobre a conjuntura social e política em que se deu a proclamação da independência. Acervo Manuel Correia de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MCA-TEX-PER-136

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os artigos do *Jornal do Commercio* divulgados a partir da Coleção Digital “Manuel Correia de Andrade: divulgador científico” revelam a indissociabilidade entre a *persona* que escreve para o jornal e a que produz livros acadêmicos de alto reconhecimento. Nessas colunas é possível perceber a figura de Andrade como um intelectual público e comprometido com a popularização do conhecimento científico e a pauta da descolonização. Fez isso ao reverberar temas relacionados à estrutura social e política, como racismo, desigualdades socioeconômicas, questão agrária e meio ambiente, que foram recorrentes em toda a sua trajetória acadêmica. Sua abordagem destacava-se por uma perspectiva que podemos traduzir, para os termos de hoje, como descolonizadora, interdisciplinar e crítica. Embora a expressão “descolonização” não tenha sido empregada de forma sistemática pelo autor (exigir isso seria um anacronismo), estamos de acordo com autores que interpretaram a crítica da descolonidade como elemento articulador das reflexões de Correia.

Nos livros e artigos jornalísticos, soube unir o rigor acadêmico e a capacidade de síntese, buscando alcançar um público mais amplo e indo além dos limites das universidades e espaços formais de ensino e aprendizagem. Sua escrita representava não apenas um exercício de denúncia das injustiças sociais, mas também uma proposta de transformação social, também vista no conjunto de suas obras. Dessa forma, o professor Manuel não apenas divulgou conceitos científicos, mas os contextualizou no cotidiano, dialogando diretamente com os leitores e promovendo reflexões sobre os dilemas históricos e contemporâneos do Brasil. Assim, com essas produções textuais publicadas em periódicos, contribuiu para desconstruir discursos coloniais e elitistas, promovendo uma ciência mais próxima da sociedade e acessível a diferentes públicos. O pensamento crítico do autor guarda relações com a circulação de ideias e o acompanhamento das discussões do seu tempo. Fugindo de uma linguagem rebuscada e sem cair no didatismo vulgarizador, encara a difusão e a produção do conhecimento como duas etapas igualmente importante de inserção do intelectual na vida social.

Enfim, Manuel Correia de Andrade segue como um exemplo de como as ciências humanas podem ser popularizadas e mobilizadas para a produção de uma conscientização crítica e a promoção de justiça social, ambiental e histórica no Brasil contemporâneo. Um intelectual público que exerceu esse papel também pelas páginas dos jornais ao produzir reflexões que ainda podem suscitar valoradas discussões no século XXI, como se percebe ao consultar seus documentos no acervo do IEB e sua Coleção Digital.

SOBRE OS AUTORES

MARIA RITA IVO DE MELO MACHADO é professora adjunta do Departamento de História da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE).
mariarita.machado@ufrpe.br
<https://orcid.org/0000-0002-7301-9090>

ALEXANDRE DE FREITAS BARBOSA é professor do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).
afbarbosa@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-0493-7488>

ANDRÉ SOUZA MARTINELLO é professor do Departamento de Geografia da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).
andre.martinello@udesc.br
<https://orcid.org/0009-0002-5810-9351>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- ALFINO, Luiz Carlos dos P. Serpa. A imprensa oficial e a realidade construída: uma análise discursiva do *Jornal do Commercio* no estopim do movimento tenentista. *Revista Brasileira de História da Mídia* (RBHM), v. 3, n. 2, jul.-dez./2014. Disponível em: <https://xjournals.com/collections/articles/Article?q-t=IXHiPCJzEOL/rFoPZ4M3XqciBjfuUlhyPc+j26LtFUU=>. Acesso em: set. 2025.
- AMOROSO, M.; IUMATTI, P. T. A construção de uma biblioteca na trajetória de Manuel Correia de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 60, 2015, p. 199-210. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi60p199-210>.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Em torno da solução do problema humano no Brasil. *Folha paulistana*, jun. 1944. Acervo Caio Prado Júnior, Arquivo IEB/USP, código de referência CPJ-CP-AND001.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *Movimentos nativistas em Pernambuco: setembro e novembro*. Recife: UFPB, 1971.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *Guerra dos cabanos*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *Lutas camponesas no Nordeste*. São Paulo: Ática, 1986.
- ANDRADE, Manuel Correia de. A questão indígena. *Jornal do Commercio*, Recife, 15 jul. 1997a. Acervo Manuel Correia de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MCA-TEX-PER-126.

- ANDRADE, Manuel Correia de. O 7 de setembro. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 set. 1997b. Acervo Manuel Correia de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MCA-TEX-PER-136.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Abolição e reforma agrária. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1987.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Discriminação e racismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 19 nov. 2000a. Acervo Manuel Correia de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MCA-TEX-PER-083.
- ANDRADE, Manuel Correia de. Descobrimento e população indígena. *Jornal do Commercio*, Recife, 4 jun. 2000b. Acervo Manuel Correia de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MCA-TEX-PER-059.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste*: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste. 7. ed. rev. e aumentada. São Paulo: Cortez, 2005.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *Geografia: ciência da sociedade*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.
- ANDRADE, Thais Lourdes Correia de. *Vida e obra de Manuel Correia de Andrade*: caminhos percorridos na geografia e contribuições aos estudos regionais e ambientais. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-07062019-122115>.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. *O fio e a trama*: depoimento de Manuel Correia de Andrade. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa (Portugal): Edições 70, 1977.
- BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder. Manuel Correia de Andrade: em pequenos textos, o mundo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 86, dez. 2023, p. 186-199. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vri86p186-199>.
- CARNEIRO, Érica Mariosa Moreira. *Perfil dos blogueiros/divulgadores de ciência no portal blogs de ciência da Unicamp*. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP2020.1127067>.
- CASTILHO, Cláudio Jorge Moura de; MORAIS, Hugo Arruda de. Manuel Correia de Andrade: pioneirismo no âmbito da perspectiva da descolonialidade. *Boletim Goiano de Geografia*. v. 44, n. 1, 2024, e77243. <https://doi.org/10.5216/bgg.v44i1.77243>.
- CASTRO, Luís Felipe Perdighão de; ALVES, Fernando Casqueiro. Mineração em terra indígena e o estado de coisas inconstitucional: aspectos jurisprudenciais, conflitos e (in)segurança dos povos indígenas. *Revista de Direito Econômico e Socioambiental*, Curitiba, v. 15, n. 3, e279, set.-dez. 2024. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/direitoeconomico/article/view/30135>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- COLEÇÃO Digital “Manuel Correia de Andrade”. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/colecao-digital-pmca/>. Acesso em: set. 2025.
- FERRETTI, Federico. Decolonizing the Northeast: Brazilian subalterns, Non-European heritages, and radical geography in Pernambuco. *Annals of the American Association of Geographers*, v. 109, n. 5, 2019, p. 1632-1650. <https://doi.org/10.1080/24694452.2018.1554423>.
- HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na América Latina*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, 2021. Disponível em: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15723/1/Territorio-decolonialidade.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2025.
- LIMA, Marcos Costa. Homenagem a Manuel Correia de Andrade: A geografia e a política do Nordeste brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, n. 65, out., 2007. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092007000300001>.
- NASCIMENTO, Luiz do. *História da imprensa de Pernambuco (1821-1954)*. v. 3. Recife: UFPE, 1967.
- PMCA – Projeto Manuel Correia de Andrade. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/colecao-digital-pmca/>. Acesso em: set. 2025.

- PMCA – Projeto Manuel Correia de Andrade. Relatório Integral, 2024. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/relatorio-integral-pmca/>. Acesso em: set. 2025.
- RÊGO, André Heráclio do. Manuel Correia de Andrade: a mata, o agreste e o sertão. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 86, dez. 2023, p. 126-141. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v71i86p126-141>.
- SANTOS, L. Oliveira dos; MULLER, K. Barbosa. Caracterização do atual cenário da divulgação científica brasileira em mídias digitais a partir do levantamento dos perfis de divulgadores científicos. *JCOM América Latina*, v. 5, n. 2, 2022, AOI, p. 1-20. <https://doi.org/10.22323/3.05020201>.
- SAQUET, Marcos Aurélio. Abordagens e concepções de território e territorialidade. *Revista Geográfica de América Central*, v. 2, n. 47E, 2011, p. 1-16. Disponível em: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/geografica/article/view/1795>. Acesso em: set. 2025.

Os nomes de origem indígena dos brasileiros no século XX

[*The names of indigenous origin of Brazilians in the 20th century*]

Eduardo de Almeida Navarro¹

RESUMO • Este artigo busca apresentar, com base no censo demográfico de 2010, feito pelo IBGE, uma síntese da nomeação de brasileiros em línguas indígenas deste país, principalmente em tupi. Busca-se compreender as tendências dessa nomeação e suas causas mais evidentes.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Antropônimos; Tupi; Brasil. • **ABSTRACT** • This paper

aims to provide a summary of the naming practices of Brazilians in the country's indigenous languages, with a particular focus on Tupi, based on data from the 2010 demographic census conducted by IBGE. It seeks to analyze trends in these naming practices and explore the most evident factors influencing them. • **KEYWORDS** • Antroponyms; Tupi; Brazil.

Recebido em 11 de junho de 2025

Aprovado em 21 de julho de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

NAVARRO, Eduardo de Almeida. Os nomes de origem indígena dos brasileiros no século XX. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10758.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10758

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

A antroponímia é o ramo da onomástica que trata dos nomes das pessoas. Tal estudo pode oferecer importantes informações sobre a história e a natureza das sociedades humanas e revelar tendências políticas e socioeconômicas, sendo, assim, uma útil ferramenta do estudo sociológico.

Neste estudo, busca-se analisar a antroponímia de origem ameríndia no Brasil e compreender sua gênese e sua natureza. São os principais objetos desta investigação os antropônimos de origem tupi, haja vista que daí provêm quase totalmente os nomes pessoais de origem ameríndia em nosso país. Utiliza-se o termo “tupi” para designar o “tupi clássico” ou “antigo” (falado nos séculos XVI e XVII), o “tupi médio” (língua geral amazônica e língua geral paulista, faladas entre os séculos XVII e XIX), que se desenvolveu quando a colonização brasileira se interiorizou, e o “tupi moderno” ou “nheengatu” (de meados do século XIX até nossos dias).

Segundo o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, 12 antropônimos respondiam por mais de 35 milhões de nomeações de habitantes do Brasil, todos com mais de um milhão de ocorrências: Maria (11.734.129), José (5.754.529), Ana (3.089.858), João (2.984.119), Antônio (2.576.348), Francisco (1.772.197), Carlos (1.489.191), Paulo (1.423.262), Pedro (1.219.605), Lucas (1.127.310), Luís (1.107.792), Marcos (1.106.165).

Como se vê, a motivação religiosa está na origem do emprego dos nomes mais populares no Brasil: dos 12 com mais de um milhão de ocorrências no Brasil, dez são de origem bíblica ou de santos muito populares, como Antônio e Francisco.

Com relação aos de origem ameríndia, somente dois superavam cem mil ocorrências em 2010: Tainá (130.268) e Maiara (112.610) (ver Quadro 3).

O estudo dos antropônimos de origem ameríndia no Brasil deve levar em conta os momentos históricos em que determinadas línguas eram faladas e em que não mais o eram. Tal consideração é importante, pois implica diferentes significados para o uso de tais línguas na nomeação das pessoas. Com efeito, o uso de tais antropônimos em tempos e em espaços em que elas não mais eram faladas é um fenômeno cultural que exige reflexão e análise. Com efeito, nos tempos coloniais, a antroponímia em tupi foi significativa e importante. No primeiro século, falado em quase toda a costa do Brasil, o tupi antigo nomeou não somente índios (como *Bartira*, *Paraguaçu*, *Pindobuçu*, *Caoquira*, *Cunhambeba* etc.), mas também, na forma de apodos, os próprios colonos

portugueses ou seus descendentes (como *Abarebebé*, *Caramuru*, *Nheenguiara* etc.). Dos séculos XVII e XVIII chegaram-nos nomes como *Guaimiaba*, *Poti*, *Araberana*, *Cararu*, *Jandaia*, atribuídos a índios, e *Anhanguera* (apodo dado ao bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva), *Amanaiara* (algunha dada ao padre Francisco Pinto), *Abaré-Tupã* (algunha do jesuíta Belchior de Pontes). O que sucedia, contudo, é que os nomes indígenas não eram nunca os nomes de batismo. Os índios evangelizados recebiam nomes cristãos e sobrenomes portugueses, assim como os escravizados africanos convertidos à fé cristã. O uso de nomes e sobrenomes em línguas indígenas (principalmente em tupi) é um fenômeno observável a partir da independência do Brasil, em 1822. Importa-nos aqui compreender as razões pelas quais antropônimos dessa origem continuaram a ser criados e usados após a independência do país e até os dias de hoje, em virtude de movimentos culturais como o indianismo, de tendências sociopolíticas nacionalistas e da valorização social do índio em razão dos movimentos ecológico-ambientalistas que, a partir dos anos 70 do século XX, tornaram-se centrais no debate público mundial.

No final do século XVIII, por influência do Iluminismo, surge o indianismo na literatura e, em consequência disso, a valorização literária do índio. Se, nas obras de Anchieta e Gregório de Matos a cultura indígena era demonizada, ela passa, então, a ter uma apreciação positiva e benevolente. O mito do bom selvagem de Rousseau passa a ter influxo sobre essa nova representação dos ameríndios (BOSI, 1979)

O indianismo apresenta três momentos distintos: o “indianismo árcade” (segunda metade do século XVIII), o “indianismo romântico” (século XIX, até sua década de 80) e o “indianismo modernista” (primeira metade do século XX). As principais obras representativas do indianismo árcade no Brasil foram *O Uruguai* (1769), de Basílio da Gama, e *Caramuru – poema épico do descobrimento da Bahia* (1781), do Frei José de Santa Rita Durão. No indianismo romântico incluem-se principalmente Gonçalves de Magalhães, com *A Confederação dos Tamoios* (1856), Gonçalves Dias, com “I Juca-Pyrama”, “Marabá”, “Canção do Tamoio” (publicados na sua obra *Últimos cantos*, em 1851), “Poesias americanas” (insertas em seus *Primeiros cantos*, de 1846). No que tange aos romances indianistas, desponta José de Alencar com *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) (BOSI, 1979). Algumas dessas obras influenciaram a antroponímia brasileira nos séculos XIX e XX, sendo vários nomes de origem tupi delas provenientes.

O século de fulgor do Romantismo foi também aquele em que se deu a independência do Brasil, em 1822, o que levou à busca de uma referência da nova pátria brasileira e da identidade cultural do novel país. Foi na figura do índio mitificado do passado que o Romantismo encontrou tal referência e tal identidade. Nomes de personagens indígenas de epopeias e romances foram frequentemente usados para batizar pessoas no Brasil, fenômeno que era ainda perceptível no final do século XX. Foi principalmente com os romances indianistas de José de Alencar que tais nomes tornaram-se importantes na antroponímia brasileira.

Com efeito, nomes de personagens das grandes obras literárias (sem incluímos, aqui, a Bíblia) têm sido empregados desde a Antiguidade para a nomeação dos recém-nascidos. O uso de *Ulisses*, *Beatriz*, *Adamastor*, *Amarilis*, *Camila*, *Ida*, *Antenor*,

Heitor, Zózimo, por exemplo, teve em obras literárias sua motivação antroponímica primeira. Segundo Eckert et al. (2017, p. 177), chega-se, assim,

[...] a um tipo de estudo chamado por Marcato (2009, p. 26) de onomástica literária e por Seide (2016, p. 1154) de onomástica ficcional, a qual pode, inclusive, chegar a criar modas onomásticas, quando nomes literários se tornam famosos e passam a nomear uma grande quantidade de crianças recém-nascidas.

O século XX assistiu ao surgimento do Modernismo no Brasil, inaugurado pela Semana de 1922. Com ele há a valorização do ameríndio como o representante mais autêntico da nacionalidade brasileira. Os maiores representantes desse movimento de renovação artística e literária no Brasil foram Mário de Andrade, Raul Bopp, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Plínio Salgado etc. Tanto ideologias de esquerda quanto de direita influenciaram essa nova corrente cultural, a saber, o anarquismo, o socialismo e o integralismo (BOSI, 1979).

Os anos 30 do século XX foram assinalados como um momento histórico de grande nacionalismo político pela emergência do nazifascismo na Europa, que influenciou movimentos políticos congêneres em outras partes do mundo. A busca de paradigmas históricos que simbolizassem os nacionalismos emergentes foi característica comum à Itália de Mussolini, à Alemanha de Hitler e ao Brasil de Vargas. Se, na Europa, a Antiguidade clássica e a Idade Média forneceram tais paradigmas, no Brasil foram os índios do passado que simbolizaram a identidade nacional. Alguns fatos corroboram, no caso do Brasil, a veracidade de tal afirmação. Por exemplo, o Decreto-lei n. 5.901 do presidente Getúlio Vargas, de 21 de outubro de 1943, que determinava, no artigo 7º, a “eliminação no país, da repetição de topônimos de cidades e vilas” e, no item III desse artigo, recomendava “a adoção de nomes indígenas ou outros com propriedade local” (BRASIL, 1943). Em 1954, o presidente Café Filho assinou a Lei n. 2.311, que instituiu “em todas as Faculdades de Filosofia e Letras do País a cadeira de Etnografia Brasileira e Língua Tupi” (BRASIL, 1954).

Um importante momento de valorização social do índio brasileiro foram os anos 70 do século XX, quando se tornou cada vez maior a consciência mundial da incompatibilidade do crescimento econômico ilimitado com a finitude dos recursos naturais do planeta. A crise do petróleo, deflagrada pela quadruplicação dos seus preços pela Organização dos Países Exportadores de Petróleo (Opep) em 1973, conduziu a um aprofundamento da questão ambiental, levando-a ao centro dos debates da esfera pública. A sociedade industrial, então, passou a dar-se conta das consequências de uma universalização do *american way of life*, com as montanhas de lixo produzidas pelo consumismo desenfreado, com a contaminação do meio ambiente pelo plástico etc. Surgem os movimentos ambientalistas, que difundiriam a imagem do índio como um ecologista nato, um protetor da natureza, notadamente entre os setores mais progressistas da sociedade. Era, de algum modo, a revivescência do Mito do Bom Selvagem de Rousseau. Segundo Peres (1999, p. 205),

Os modelos cosmopolitas de ativismo político, principalmente aqueles fornecidos pelos movimentos ambientalistas, apresentam o índio como o agente ecológico por excelência, o protetor natural do planeta, o guardião da biodiversidade. Ele portaria espontaneamente a consciência ecológica por causa do seu modo de vida, da sua cultura, das suas formas autossustentáveis de lidar com a terra.

Resta-nos, assim, dimensionar as influências sobre a antroponímia brasileira no século XX desses movimentos culturais, políticos e sociais acima mencionados.

METODOLOGIA DA PESQUISA

Baseamo-nos fundamentalmente nas informações fornecidas pelo IBGE, que, no censo demográfico de 2010, apresentou, pela primeira vez e retrospectivamente, os antropônimos atribuídos aos brasileiros desde a década de 1920. Ademais, os dados obtidos foram analisados pelo Instituto, o que nos permite tirar muitas conclusões importantes. No sítio “Nomes no Brasil”, o IBGE apresentou em gráficos individuais os nomes mais comuns identificados pelo Censo Demográfico de 2010. Na “Nota técnica”, consta que a pesquisa teve

[...] por base a lista de moradores do domicílio em 31 de julho de 2010, data de referência do último levantamento. Essa lista contém a relação de todos os moradores naquela data e estabelece a relação de parentesco ou de convivência destes com o responsável pelo domicílio.

Trata-se de divulgação oficial pioneira. Abarca a totalidade do Território Nacional, composto por 27 Unidades da Federação e 5.565 municípios, abrangendo 190,8 milhões de pessoas em 67,5 milhões de domicílios, nos quais foram recenseados os nomes de todos os moradores que, na data de referência, estavam presentes ou ausentes por período não superior a 12 meses. A coleta foi efetuada, majoritariamente, por meio de entrevista presencial realizada pelo Recenseador, cabendo a este a digitação dos dados em um computador de mão, ou, secundariamente, via Internet, por meio do preenchimento do questionário pelo próprio informante.

[...] A investigação da idade foi efetuada por meio da pesquisa do mês e ano de nascimento. Desse conjunto, alguns nomes sobressaem como preferidos pelos pais em algumas décadas, inspirados na literatura, na moda ou inventados, enquanto outros se tornam menos populares. [...] Somente são apresentados os nomes cuja frequência é maior ou igual a 20 para o total do Brasil. (IBGE, 2010).

Feita a seleção dos nomes próprios, elaboramos os quadros 1, 2 e 3, nos quais se pode observar em que décadas os nomes em análise foram mais utilizados e quando começou seu emprego a declinar, o que nos permite observar tendências sociais e culturais numa perspectiva pouco comum.

Entre os nomes de origem ameríndia selecionados, alguns nomearam milhares de pessoas no século XX e outros, poucas centenas delas.

Infelizmente não tivemos acesso a informações antroponomásticas do século XIX, quando se começou a nomear não índios com nomes indígenas, haja vista que isso demandaria pesquisas mais demoradas e complexas, incluindo a busca de registros paroquiais, numa época em que não havia separação entre Estado e Igreja no Brasil. Ademais, é preciso lembrar que o primeiro censo demográfico no Brasil somente ocorreu em 1872, isto é, quase no último terço do Segundo Reinado, que terminaria em 1889. Finalmente, é preciso dizer que tal censo não fez levantamento dos nomes dos brasileiros, o que somente ocorreria em 2010 e de forma retrospectiva, isto é, mostrando-os pela década de nascimento de pessoas vivas, mas ignorando os nomes das que já haviam morrido.

ANTROPÔNIMOS ANALISADOS

No Quadro 1 aparecem os nomes de origem indígena analisados, o número de pessoas registradas, a ordem de popularidade, o estado e as décadas em que foram mais empregados.

Nome	Quantidade de registros	Ordem em relação à popularidade	Estado/taxa de emprego do nome por 100 mil pessoas	Década de máximo uso do nome e década em que começou a declinar*
Acauã	210	25.172º	RS (0,28)	1980-1990
Amana	552	12.658	ES (0,46)	1980-1990
Anaí	1.082	7.895º	RS (1,95)	1970-1990>
Andirá	295	19.785º	GO (0,30)	1970-1980
Araci	18.173	1.113º	RS (31,76)	1930-1940
Araí	425	15.196	RS (1,18)	1950-1960
Arani	734	10.351º	RS (2,16)	1940-1950
Araquém	241	22.861º	RN (0,57)	1960-1970
Arari	247	22.494º	RJ (0,38)	1950-1960
Aruanã	304	19.393º	PR (0,28)	1980-1990
Bartira	1.190	7.342º	BA (2,0)	1970-1980
Cauã	85.677	340º	RJ (68,86)	1990>

Caubí	585	12.166°	CE (0,97)	1950-1960
Ceci	3.039	3.851°	RS (4,83)	1920-1940
Coraci	2.500	4.422	GO (16,11)	1940-1950
Endy	345	17.681	PR (0,37)	1980>
Guaciara	281	20.476°	RJ (0,54)	1960-1970
Guaraci	3.487	3.490°	RJ (7,17)	1940-1950
Guaraciaba	720	10.513°	GO (1,28)	1930-1940
Guaraciara	623	11.631°	RJ (2,82)	1940-1960
Iandara	335	18.078°	MA (0,35)	1980-1990
Iara	94.727	317°	RS (99,82)	1980-1990
Inajá	572	12.355	PE (2,08)	1950-1960
Iracema	88.145	335°	RS (79,72)	1940-1950
Iramaia	905	8.908	BA (2,29)	1960-1980
Iraci	90.802	328°	BA (72,70)	1940-1950
Irajá	776	9945°	RS (2,89)	1950-1960
Irani	39.543	642°	GO (52,52)	1950-1960
Irapuã	591	12.090°	PE (1,40)	1950-1960
Irecê	480	13.974°	PB (1,01)	1950-1960
Itagiba	333	18.151	MG (0,52)	1930-1940
Itamirã	398	15.925°	SC (1,01)	1940-1950
Ivaí	329	18.310°	BA (0,34)	1960-1970
Ivi	859	9.243°	RJ (0,94)	1970-1980
Jaci	22.338	964°	RS (24,01)	1940-1950
Jaciara	29.944	807°	BA (57,55)	1980-1990
Jacira	42.936	608°	BA (37,75)	1940-1950
Jandir	10.089	1.686°	RS (29,18)	1950-1960
Jandira	56.911	487°	PR (51,86)	1940-1960
Jari	1.022	8.194°	RS (3,67)	1950-1960
Jarina	1.292	6.947°	CE (4,15)	1970-1980
Joaci	4.001	3.171°	TO (11,71)	1950-1960
Juaci	522	13.151°	TO (3,25)	1950-1970
Juçara	6.091	2.358°	SC (10,99)	1950-1960

Jupira	1.523	6.188°	RJ (4,85)	1940-1950
Juraci	54.987	503°	RS (48,87)	1950-1960
Jurandi	12.632	1.431°	BA (21,71)	1950-1960
Jurandir	47.738	561°	PR (41,70)	1950-1960
Jurema	26.648	828°	RS (73,35)	1940-1950
Jussara	68.817	420°	RS (106,21)	1960/1970-1980
Lindóia	507	13.452°	RN (1,39)	1940-1950
Maiara	112.610	275°	SC (108,89)	1980-1990
Maíra	56.236	497°	AP (39,73)	1980-1990
Moacir	79.857	364°	SC (103,5*5)	1950-1960
Moara	1.180	7.394°	ES (1,25)	1980-1990
Moema	2.663	4.212°	DF (3,85)	1940-1950
Naná	672	11.071°	BA (0,63)	1970-1980
Peri	691	10.835°	RS (3,48)	1930-1940
Piá	147	32.385°	SP (0,14)	1920/1930-1940
Potira	336	18.029°	RS (0,52)	1970-1980
Raíra	4.479	2.956°	AP (10,16)	1980>
Raoni	2.965	3.922°	ES (4,64)	1970-1990
Tainá	130.268	237°	RJ (95,83)	1980-1990
Tainara	95.361	315°	MS (94,41)	1980>
Ubiraci	4.455	2.968°	AP (7,47)	1950-1960
Ubirajara	14.517	1.286	RJ (22,06)	1950-1960
Ubiratan	10.614	1.623	RJ (13,19)	1960-1970

Quadro 1 – Nomes de origem indígena no Brasil. Fonte: Censo

Demográfico de 2010 – IBGE. Elaboração do autor

* O símbolo > indica novo crescimento a partir da década assinalada à esquerda dele.

ATRIBUIÇÃO AO LONGO DO SÉCULO XX DOS NOMES ANALISADOS

Como se pode verificar no Quadro 1, a atribuição de nomes de origem ameríndia já era declinante nas últimas décadas do século XX, com algumas exceções, assinaladas com o símbolo >. As décadas de maior emprego de antropônimos de origem ameríndia foram as de 1940, 1950 e 1960. O forte nacionalismo político e econômico das décadas de 30 e 40 do século XX, a chamada Era Vargas, explica, em parte, tal tendência.

Nos anos 1950, o retorno de Getúlio Vargas ao poder pode explicar tendências nacionalistas na nomeação dos brasileiros.

As pessoas que portavam certos nomes nos anos 2000 eram majoritariamente idosas. Por exemplo, o nome “Iracema” aparecia em 335º lugar em popularidade entre o povo brasileiro no ano de 2010. Considerando-se que, nesse levantamento, constatou-se que o máximo de nascimentos de crianças com tal nome ocorreu entre 1940 e 1950, vê-se que esse era em 2010 um antropônimo de mulheres idosas e já em franco declínio na década compreendida entre 1990 e 2000, sendo pouco comum sua utilização para a nomeação dos recém-nascidos nesses últimos decênios.

São apresentados no Quadro 2 os significados dos antropônimos de origem indígena selecionados neste trabalho e classificados segundo as línguas das quais se originaram. Faz-se referência, outrossim, a seu caráter ficcional ou histórico-natural, isto é, ao fato de terem sido nomes de personagens de obras literárias, de cinema ou telenovelas ou, finalmente, de personagens históricos ou elementos da natureza. É também mencionada sua artificialidade quando isso ocorre. Foram utilizados o dicionário de Navarro (2013) para o Tupi Antigo, o de Stradelli (2014) para o Nheengatu, e o de Peralta e Osuna (1952) para o Guaraní. Como existem lexemas iguais nessas línguas, para sua classificação utilizou-se o critério de selecionar o registro mais antigo em vocabulários, gramáticas ou textos literários.

Nomes com origem no Tupi Antigo, Médio ou Moderno (Nheengatu*)
ACAUÃ – de <i>akaũã</i> , ave da família dos falconídeos.
AMANA – de <i>amana</i> – chuva.
ANDIRÁ – de <i>andyrá</i> , morcego, nome comum a certas aves quirópteras.
ARACI – de ‘ <i>ara sy</i> , a mãe do dia, nome de personagem do romance <i>Ubirajara</i> (1874), de José de Alencar.
ARAI – de <i>ará’i</i> , pequeno ará, arazinho, nome de aves psitacídeas.
ARARI – de <i>arari</i> – pequena arara, ararazinha.
ARUANÃ – nome de peixe amazônico. Termo nheengatu.
BARTIRA – de ‘ <i>ybotyra</i> , flor de planta, personagem histórica do século XVI, esposa de João Ramalho, colono português.
CAUÃ – variante de <i>akaũã</i> (v.), registrada por D’ Abbéville (p. 233).
CAUBI – de <i>ka’a-oby</i> – mata verde. Nome de personagem do romance <i>Iracema</i> (1865), de José de Alencar.
CECI – de <i>sasy</i> , a dor dele, nome de personagem de <i>O guarani</i> (1857), de José de Alencar. O índio Peri assim chamava Cecília, filha de Dom Mariz.
CORACI – palavra originada do nheengatu. De <i>kurasi</i> – sol.
ENDY – Forma incorreta para se dizer <i>tendy</i> , luz.

GUACIARA – Talvez uma corruptela de <i>Guaraciara</i> (v.).
GUARACI – de <i>kûarasy</i> – sol
GUARACIABA – de <i>kûarasyaba</i> – penas de sol, nome de uma das espécies de beija-flor, pássaro da família dos troquilídeos.
GUARACIARA – de <i>kûarasy'ara</i> – dia de sol.
IANDARA – meio-dia, em nheengatu.
IARA – de <i>íí yara</i> – senhora das águas, em nheengatu.
IRACEMA – É nome de romance e de personagem de José de Alencar. Há quem sugira que o nome possa ser um anagrama de América e ter sido criado artificialmente por aquele escritor. No entanto, tal nome está registrado no vocabulário nheengatu de Stradelli (2014, p. 382) como enxame de abelhas, podendo também significar saída de mel (<i>ira</i> – mel + <i>sema</i> – saída).
IRACI – de <i>íra-sy</i> – mãe do mel, abelha, em nheengatu. Stradelli (2014, p. 382) escreve que é “palavra já pouco usada, substituída correntemente por iramanha e iramaia”.
IRAJÁ – de <i>eíra îá</i> – repleção de abelhas, lugar repleto de abelhas.
IRAMAIA – nome proveniente do nheengatu. De <i>ira māya</i> , mãe do mel, nome de uma abelha.
IRAPUÃ – de <i>eíra</i> – abelha + <i>apu'a</i> – bola: abelha de bola, nome de abelhas da família dos meliponídeos, que fazem ninho em forma de bola.
IRECÊ – Segundo o IBGE: Cidades e estados do Brasil, “Irecê’ é um nome indígena, dado pelo tupinólogo Teodoro Sampaio, em substituição ao nome ‘Carahybas’”. ‘Y resé, em tupi antigo, significa “na água”.
ITAGIBA – de <i>itá-îybá</i> – braço de pedra, braço de ferro, com mudança do acento tônico.
JACI – de <i>îasy</i> – lua ou, ainda, nome de uma palmeira, a jaci.
JACIARA – de <i>îasy îara</i> – a senhora da lua. Nome de personagem do livro de contos <i>A serpente de bronze</i> (1921), do escritor maranhense Humberto de Campos (1886-1934).
JACIR – forma masculina de Jacira (v.).
JACIRA – provavelmente de <i>îasy-a'yra</i> – filho da lua. Marcgrave (1948, p. 245) diz ser nome de um escorpião.
JANDIR – forma masculina de Jandira (v.).
JANDIRA – Alencar criou tal nome a partir de Jandaíra, uma abelha que produz um excelente mel. Segundo ele, “Jandira é uma contração mais eufônica daquele nome” (ALENCAR, 1874, p. 163).
JARI – de <i>îarî</i> , senhorzinho.
JARINA – nome de uma palmeira (<i>Phytelephas macrocarpa</i>).

JOACI – O mesmo que Juaci (v.).
JUACI – de <i>îûá</i> , juá, nome comum a algumas plantas espinhentas da família das solanáceas + <i>asy</i> – ruim: juá ruim, o juá-bravo (<i>Solanum sisymbriifolium</i>);
JUÇARA – O mesmo que Jussara (v.).
JUPIRA – de <i>i 'u-pyra</i> – a comida, o que é comido.
JURACI – nome de etimologia controvertida. Pode provir de <i>îuru-asy</i> (boca ruim, boca má) ou de <i>îuru-îasy</i> (boca de lua). Lembre-se que Carlos Drummond de Andrade publicou em 1984 o livro de poemas <i>Boca de luar</i> , parecendo ser essa uma imagem arquetípica.
JUREMA – de <i>îeremary</i> – árvore da família das leguminosas-mimosóideas.
JUSSARA – de <i>îusara</i> – nome de uma palmeira (<i>Euterpe edulis</i>).
MAIARA – de <i>ma'e-îara</i> – senhor(a), dono(a) das coisas, das riquezas.
MAÍRA – nome de entidade da cosmologia dos antigos tupis da costa. Passou, com a colonização, a significar estrangeiro e, depois, francês. Foi nome do romance de Darcy Ribeiro, publicado pela primeira vez em 1976.
MOACIR – do verbo tupi <i>moasy</i> – fazer doer; arrepender-se de, invejar (algo). Nome de personagem do romance <i>Iracema</i> , de José de Alencar (1865, p. 188), que traduziu erroneamente aquela palavra por “filho do sofrimento”.
MOARA – do verbo tupi <i>mo'ar</i> , fazer cair, fazer nascer, usado substantivamente: a que faz nascer.
MOEMA – de <i>mo'ema</i> – mentira. Nome de uma personagem da epopeia <i>Caramuru</i> (1781), do Frei José de Santa Rita Durão. Ela era uma das amantes de Diogo Álvares Correia, o herói da epopeia. Estando este de partida para a Europa, juntamente com sua esposa, Catarina Paraguaçu, Moema foi nadando até junto ao navio para protestar contra a partida de seu amante português. Ela se afogou em seguida. Seu nome, que significa mentira, é uma alusão velada do poeta religioso ao amor extraconjugal, ao amor de amante.
NANÁ – ananás, variedade de abacaxi, planta bromeliácea. Talvez seja um hipocóristico que tenha ganhado popularidade com a ascensão artística de Naná Caymmi.
PERI – de <i>piri</i> , variedade de junco. Nome de personagem do romance <i>O guarani</i> (1847), de José de Alencar.
PIÁ – de <i>piá</i> – forma vocativa que significa “meu filho”. É regionalismo do sul do Brasil, significando “menino” (AULETE, 1974).
POTIRA – de <i>potyra</i> – flor.
RAÍRA – nome inadequado e usado incorretamente. De <i>ta'yra</i> – filho (de homem). Tal substantivo é dos de prefixos de relação (t-, r-, s-). Assim, “meu filho” traduz-se por <i>xe ra'yra</i> . Na forma absoluta, sem determinantes, dever-se-ia dizer <i>ta'yra</i> .
TAINÁ – do nheengatu <i>taína</i> – criança, com mudança de tonicidade.

TAINARA – Deve ser uma variante criada artificialmente de <i>Tainá</i> .
UBIRACI – de <i>ybyrá-ysy</i> – fileira de árvores ou, talvez, variante de <i>ybyrasyka</i> – árvore resinosa, da família das anacardiáceas, que lança grande quantidade de resina, que os índios usavam como remédio.
UBIRAJARA – De <i>ybyrá</i> – pau, porrete + <i>îara</i> – o que porta, o que detém, o senhor: o que porta porrete. Nome de grupo indígena do Nordeste e personagem do romance de mesmo nome de José de Alencar (1874).
UBIRATAN – De <i>ybyrá-atã</i> – madeira dura.
De origem Guaraní
ANAÍ – personagem lendária do Paraguai, Argentina e estados sulinos do Brasil. Sobre ela, o compositor argentino Osvaldo Sosa Cordero compôs uma famosa guarânia nos anos 40 do século XX, chamada <i>Anahy</i> , que motivou o uso desse antropônimo no Brasil (<i>Revista Folklore</i> , 2024)
ARANI – talvez uma variante de <i>arai</i> , nuvem.
ITAMIRÃ – de <i>itá pirã</i> – pedra vermelha
IVAÍ – de <i>yva</i> – fruto(s) + <i>y</i> – rio – rio dos frutos. É nome de um rio do estado do Paraná
IVI – de <i>yvy</i> – terra
Com origem em outras línguas ameríndias ou pretensamente indígenas (criados artificialmente)
ARAQUÊM – nome provavelmente criado por José de Alencar. Pode provir de <i>arakûã</i> , nome de ave galinácea. É o pai de Iracema, personagem de seu famoso romance homônimo.
JURANDI/JURANDIR – Segundo Alencar (1874, p. 198), o nome Jurandir origina-se da contração da frase “Ajur-rendi-pira, o que veio trazido pela luz”, o que é absolutamente incorreto. Parece ser nome criado pelo próprio Alencar e que não tem sentido algum.
LINDÓIA – nome aparentemente criado por Basílio da Gama, autor de <i>O Uruguai</i> (1769). Como a obra trata das missões jesuítas entre os guaranis do Paraguai, o nome é despropositado, não podendo ser palavra guarani. Com efeito, essa língua não tem o fonema L /l/.
RAONI – nome de famoso cacique caiapó, Raoni Metuktire, famoso mundialmente por sua luta em prol da Amazônia e dos povos indígenas do Brasil (SANTOS, 2024)

Quadro 2 – Origens e significados dos nomes selecionados. Elaboração do autor

ATRIBUIÇÃO DOS NOMES ANALISADOS AO LONGO DO SÉCULO XX

Vemos no Quadro 2 como a motivação literária foi importante na antroponímia de origem indígena no Brasil. Nomes como *Araci*, *Caubi*, *Ceci*, *Iracema*, *Jurandir*, *Moema*, *Ubirajara*, *Moacir*, *Jandira*, *Maíra*, *Jaciara* etc. provieram todos da literatura, principalmente de obras de José de Alencar, mas também de José de Santa Rita Durão, de Darcy Ribeiro, de Humberto de Campos, de Basílio da Gama. Vemos também que alguns nomes populares em décadas passadas provieram do folclore, como *Iara*, ou de canções que exploravam temas folclóricos, como *Anaí*, uma guarânia paraguaia.

Outros nomes portam morfemas tupis, mas foram incorretamente empregados, como é o caso de *Raira* (de *ra'yra*, forma relacionada de *ta'yra*, “filho de homem”), *Endy* (tema tupi que deve ser empregado com prefixos de relação t-, r-, s-). Dir-se-ia, pois, *taira* (filho), *tendy*, (luz).

Finalmente, podemos perceber o influxo do ambientalismo iniciado nos anos 1970 e central nos dias de hoje no emprego do nome *Raoni*, de chefe caiapó que viajou por muitos países desde o final dos anos 1980, defendendo causas ambientais. Tal influência do ambientalismo também se vislumbra na atribuição dos nomes *Cauã*, o mais popular antropônimo masculino de origem indígena na atualidade, *Amana*, *Jussara* etc., conforme o que se pode verificar no Quadro 2.

Nome	Número de pessoas	Ordem de popularidade	Década de máximo uso do nome e década em que seu emprego começou a declinar*
Tainá	130.268	237º	1980-1990
Maiara	112.610	275º	1980-1990
Tainara	95.361	315º	1980>
Iara	94.727	317º	1980-1990
Iraci	90.802	328º	1940-1950
Iracema	88.145	335º	1940-1950
Cauã	85.677	340º	1990>
Moacir	79.857	364º	1950-1960
Jussara	68.817	420º	1960-1980
Jandira	56.911	487º	1940-1960
Maíra	56.236	497º	1980-1990
Juraci	54.987	503º	1950-1960
Jurandir	47.738	561º	1950-1960
Jacira	42.936	608º	1940-1950
Irani	39.543	642º	1950-1960

Jaciara	29.944	807°	1980-1990
Jurema	26.648	828°	1940-1950
Jaci	22.338	964°	1940-1950
Araci	18.173	1.113°	1930-1940
Ubirajara	14.517	1.286°	1950-1960
Jurandi	12.632	1.431°	1950-1960
Ubiratã	10.614	1.623°	1960-1970
Jandir	10.089	1.686°	1950-1960

Quadro 3 – Nomes de origem ameríndia atribuídos a mais de 10 mil pessoas no censo de 2010. A ordem de popularidade refere-se à posição de sua preferência entre todos os mais de 130 mil nomes de brasileiros registrados pelo referido censo. Elaboração do autor

* O símbolo > indica novo crescimento a partir da década assinalada à esquerda dele.

Conforme o que se observa no Quadro 3, os nomes *Tainá*, *Maiara*, *Tainara* e *Iara* são os quatro de maior popularidade e emprego em 2010. São nomes cuja atribuição conheceu ascenso nos anos 1980 e são hoje nomes principalmente de mulheres novas. O nome *Tainara* ainda estava em ascenso na década de 2000. *Iraci* e *Iracema* conheceram, por sua vez, o ápice de emprego nos anos 1940 e 1950 e designavam principalmente mulheres idosas. Se o número de mulheres com tais nomes era ainda tão grande em 2010, isso se deve ao fato de ter havido larguíssimo emprego deles nas décadas anteriores na nomeação de meninas. A mesma coisa sucedeu com os antropônimos *Moacir*, *Jandira*, *Juraci*, *Irani* e *Jurandir*, cujo descenso começou nos anos 1960, mas que ainda em 2010 foram atribuídos a mais de 30 mil pessoas cada um.

Nomes populares atualmente, como *Cauê*, *Kauane*, *Tauane*, *Caíque* (*Kaíque*), não foram considerados neste estudo por serem de origem desconhecida ou supostamente ter sido criados artificialmente. Outros, como *Janaína* e *Iberê*, que alguns imaginam ser ameríndios, não o são, na verdade. *Janaína* é de origem africana e *Iberê*, de origem basca.

TENDÊNCIAS RECENTES

Poucos nomes de origem indígena conheceram crescimento em sua atribuição nas últimas décadas do século XX, conforme o que se observa nos quadros 2 e 3. Entre os de maior popularidade, ou seja, os atribuídos a mais de 10 mil pessoas, somente os nomes *Cauã* (com origem no tupi antigo) e *Tainara* (uma corruptela de *taina*, palavra nheengatu) tiveram ascenso nas últimas quatro décadas. Sabe-se, por outro lado, por meio de estudos empreendidos por Thonus (1991, p. 36), que a influência do inglês nos antropônimos de nosso país passou a ser marcante nas últimas décadas, fruto da desnacionalização econômica, da globalização e da dominação cultural americana (que não se fez sentir somente no Brasil, mas no mundo todo). Segundo aquela autora,

[...] no Brasil, o crescente uso do inglês na vida profissional junto com sua onipresença na mídia e em outras formas de cultura popular deu origem a uma proliferação de nomes que ou são ingleses ou se assemelham, na forma ou na sonoridade, a nomes ingleses. [...] Esse uso de nomes com influência do inglês por pais mais pobres é uma forma de ascensão social para si mesmos e para seus filhos. (THONUS, 1991, p. 36 – tradução própria).

Com efeito, mesmo os antropônimos de origem indígena mais usados no final do século XX (*Tainá, Maiara, Tainara, Iara* etc. – Quadro 3) não chegam a superar numericamente, segundo o censo de 2010, antropônimos de origem inglesa como *Jeferson* (253.819 pessoas), *Daiane* (244.829 pessoas), *Caroline* (213.648 pessoas), embora os primeiros ainda nomeiem mais pessoas que certos nomes de origem inglesa que ganharam muita popularidade nos anos 1990, como *Michael* (67.193 pessoas), *Jackson* (58.806 pessoas), *Alisson* (72.950 pessoas), *Suelen* (78.824 pessoas) e *Franklin* (16.230 pessoas) (IBGE-Nomes, 2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os nomes de origem ameríndia, notadamente os de origem tupi, ocupam um lugar secundário na antroponímia brasileira no final do século XX e no século XXI. Observa-se o grande enfraquecimento da motivação literária e histórica no emprego de antropônimos de origem tupi, com o aumento no emprego de certos nomes oriundos dos meios de comunicação de massa, notadamente da televisão e da internet, que criam modismos que podem mascarar a real influência de outras motivações antroponímicas, tais como valorização de identidades culturais, surgimento de tendências indianistas na sociedade brasileira, ecologismo etc. Os nomes tradicionais de origem bíblica (por um efeito inercial ou por conta do crescimento do neopentecostalismo nas últimas décadas), os de matrizes românicas ou germânicas dominam maciçamente nosso sistema antroponímico, ao lado de nomes de outras origens, sobrelevando-se aqueles oriundos do domínio econômico norte-americano no pós-guerra.

SOBRE O AUTOR

EDUARDO DE ALMEIDA NAVARRO é professor titular da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e autor, entre outros, de *Dicionário de tupi antigo: a língua indígena clássica do Brasil* (Editora Global, 2013).
eduardonavarro@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-8001-8766>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. *Iracema*: lenda do Ceará. Rio de Janeiro: Typ. De Vianna & Filhos, 1865.
- ALENCAR, J. *Ubirajara*: lenda Tupy. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1874.
- ALENCAR, J. (1857). *O guarani*. 25. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- ANDRADE, C. D. *Boca de luar*. São Paulo: Record, 1984.
- AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1974.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BRASIL. Presidência da República. Decreto-lei n. 5.901, de 21 de outubro de 1943. Dispõe sobre as normas nacionais para a revisão quinquenal da divisão administrativa e judiciária do país. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del5901.htm. Acesso em: jul. 2025.
- BRASIL. Presidência da República. Lei n. 2.311, de 3 de setembro de 1954. Cria a cadeira de “Etnografia Brasileira e Língua Tupi”. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l2311.htm. Acesso em: jul. 2025.
- CAMPOS, H. *A serpente de bronze*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro, 1921.
- D'ABBEVILLE, Claude. (1874). *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Traduzida e anotada pelo dr. Cezar Augusto Marques. Tradução de Sérgio Milliet. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. (Edições do Senado Federal; v. 105). Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/576068>. Acesso em: jul. 2025.
- DIAS, A. Gonçalves. *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1846.
- DIAS, A. Gonçalves. *Últimos cantos*: poesias. Rio de Janeiro: Typografia de F. de Paula Brito, 1851.
- DURÃO, J. *Caramuru*: Poema épico do descobrimento da Bahia. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1781.
- ECKERT, K. et al. Antroponímia ficcional: o caso de Ubirajara, de José de Alencar. Uberlândia: GTLex, v. 2, n. 1, 2017, p. 170-189. <https://doi.org/10.14393/Lex3-v2n1a2016-7>.
- GAMA, José B. O *Uruguay*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1769.
- IBGE-Nomes – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Nomes no Brasil. 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/#/search>. Acesso em: 19 jan. 2025.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Cidades e estados do Brasil. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br>. Acesso em: 19 jan. 2025.
- MAGALHÃES, D. J. G. *A Confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Empresa Typografica Dous de Dezembro, 1856.
- MARCATO, C. *Nomi di persona, nomi di luogo*: introduzione all'onomastica italiana. Bologna: Il Mulino, 2009.
- MARCGRAVE, G. *História natural do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1948.
- NAVARRO, E. *Dicionário de tupi antigo*: a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo: Editora Global, 2013.
- PERALTA, A. J.; OSUNA, T. *Diccionario guaraní-español, español-guaraní*. Buenos Aires: Editorial Tupã, 1952.
- PERES, S. Antropologia, ecologia e sociedades indígenas na Amazônia: a trajetória de um discurso. *Temáticas*, v. 7, n.13/14, 1999, p. 183-218. <https://doi.org/10.20396/tematicas.v7i13/14.11668>.
- REVISTA *Folklore*: 20 años de historias. Osvaldo Soza Cordero. Disponível em: <https://revistafolklore.com.ar/osvaldo-sosa-cordero>. Acesso em: set. 2025.

- RIBEIRO, D. *Maíra*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- ROUSSEAU, J. J. *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*. Amsterdam: Marc Michel Rey, 1755.
- SANTOS, G. V. Raoni e o movimento indígena no Brasil. *Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea*. v. 22, n. 55, maio-ago., 2024, p. 249-257. <https://doi.org/10.12957/rep.2024.84199>.
- SEIDE, M. S. Métodos de pesquisa em antroponomástica. *Domínios de Linguagem*, v. 10, n. 3, 2016, p. 1146-1171. <https://doi.org/10.14393/DL23-v10n3a2016-19>.
- STRADELLI, E. *Vocabulário português-nheengatu, nheengatu-português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- THONUS, T. The influence of English on female names in Brazil. *Names, A Journal of Onomastics*, v. 39, n. 1, 1991, p. 27-38. <https://doi.org/10.1179/nam.1991.39.1.27>.

O mundo bantu em diáspora no Brasil: saberes, estratégias e organizações desde a África

[*The Bantu world in diaspora in Brazil: knowledge, strategies and organizations from Africa*

Elisabete de Fátima Farias Silva¹

Antonio Filogenio de Paula Junior²

RESUMO • Tendo como orientador epistêmico o Dikenga dia Kongo (Cosmograma Bakongo), por Fu-Kiau, adotamos a perspectiva de estudos afrocêntricos e a educação antirracista para localizar as tradições negro-africanas no quadro da diáspora em suas próprias bases e frisar o caráter diaspórico do mundo bantu, verificando como essas epistemologias influenciam a reorganização da humanidade afrodiaspórica no Brasil que dão corpo à tradição caiumba e à organização do Encontro Internacional de Tradições Bantu (Ecobantu). Para tanto, o texto se organiza em kala, tukula, luvemba e musoni, movimentos solares da cosmologia Bantu-Kongo, que, associados à filosofia ubuntu e a pesquisas de outros africanistas e experiências afrodiaspóricas, nos ensinam sobre valores de ser-sendo bantu em diáspora. • **PALAVRAS-CHAVE** • Cosmologia; Fu-Kiau; educação antirracista. • **ABSTRACT** • Having

as epistemic guide the Dikenga dia Kongo (Bakongo Cosmogram), by Fu-Kiau, we adopt the perspective of Afrocentric studies and anti-racist education to locate black-African traditions within the framework of the diaspora at their own bases and to emphasize the diasporic character of the Bantu world, verifying how these epistemologies that arrive in Brazil, and here constitute vectors of reorganization of Afro-diasporic humanity, manifest themselves by giving body to the caiumba tradition and the organization of Ecobantu – International Meeting of Bantu Traditions. To this end, the text is organized into kala, tukula, luvemba and musoni, solar movements of Bantu-Kongo cosmology that, associated with the ubuntu philosophy and research by other Africanists and Afro-diasporic experiences, teach us about Bantu ways of being in the diaspora. • **KEYWORDS** • Cosmology; Fu-Kiau; anti-racist education.

Recebido em 2 de setembro de 2024

Aprovado em 18 de março de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

SILVA, Elisabete de Fátima Farias; PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. O mundo bantu em diáspora no Brasil: saberes, estratégias e organizações desde a África. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10738.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10738

1 Universidade Estadual do Maranhão (UEMA, São Luís, MA, Brasil)

2 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Limeira, SP, Brasil).

CHEGAMOS COMO SÓIS VIVOS

O contato entre a África, a Ásia e a Europa é muito anterior ao comércio transatlântico da empresa escravista (REGINALDO; FERREIRA, 2021). Todavia, foi a partir da modernidade que se constituiu um plano de negação da humanidade negro-africana. Tal ideologia legitimou todas as formas de atrocidades cometidas contra o povo negro, em um contrato racial que respalda o dispositivo de racialidade que impera ainda hoje (CARNEIRO, 2023).

Apesar de estudos referentes à África, aos africanos e suas diásporas serem um interesse crescente, por um longo período foram elaborados em base eurocêntrica (ASANTE, 1980; MUDIMBE, 2019), com um aporte conceitual tão distinto das perspectivas endógenas que as desfigurava por completo, continuando, portanto, o contrato racial da branquitude via epistemicídio e dominação intelectual.

Ainda assim, as tradições culturais afrodiaspóricas irrompem nessa dominação e a enfrentam. Em suas distintas formas de organização, tais tradições reafirmam cotidianamente conhecimentos produzidos em bases epistêmicas próprias, reelaborados a partir do repertório africano em diáspora na travessia transatlântica.

Nesse horizonte, adotamos a perspectiva de estudos afrocêntricos e a educação antirracista para localizar as tradições negro-africanas em suas próprias bases. Para tanto, frisamos o caráter diaspórico do mundo bantu³, tendo por orientador epistêmico o Dikenga dia Kongo (Cosmograma Bakongo), que explicita as perspectivas cosmológica e ontológica do povo bakongo, as quais têm correspondência em outras diferentes etnias que compõem o mundo bantu – tanto no continente africano, dada a milenar expansão bantu, quanto na diáspora forçada dos bantu a partir do século XVI pela empresa escravista transatlântica. Assim, valemo-nos dessa potência epistêmica bantu, que soube, tanto na África quanto na diáspora, negociar

3 Adotamos a forma não flexionada bantu. Na literatura específica, também são encontradas as formas flexionadas portuguesadas banto/banta, bantos/bantas. De acordo com a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* (LOPES, 2011), bantu designa a grande família etnolinguística à qual pertenciam, entre outros, os escravizados denominados no Brasil de angolas, congos, cabindas, benguelas, moçambiques, etc. Leia mais em: Lopes (2008; 2012).

e construir modos de organização social, educativa e cultural em diferentes partes do mundo, inclusive no Brasil.

De modo geral, a matriz bantu apresenta características que perpassam as suas muitas etnias, entre essas: o culto à ancestralidade; a espiritualidade e a natureza como fundantes de suas cosmologia e ontologia; a comunidade como base das relações; e uma capacidade ampliada de desenvolver encontros e estabelecer bases de convivialidade com diferentes povos e culturas dentro e fora do continente africano.

A ideia comum de que a evolução humana “foi o resultado da competição feroz, sem trégua, pela ‘sobrevivência do mais apto’, que só teria terminado com a chegada da ‘civilização’ com sua ‘sublimação’ de tendências atávicas ‘primitivas’”, está sendo desmistificada por uma “nova e densa bibliografia nas últimas duas décadas”, de acordo com Slenes (2023, p. 69). Os movimentos de formação e diáspora bantu têm, por exemplo, provocado pensar que agrupamentos de “caçadores-coletores viviam em sociedades igualitárias e cooperativas [...] nas quais o ‘comportamento pró-social’ e o ‘altruísmo’ – a disposição inata de sacrificar-se pela comunidade, se necessário – havia-se tornado a regra” (SLENES, 2018, p. 69).

Esses princípios de convivialidade e de diálogo ampliado nos trazem um modo de ser com o outro que, no cerne do mundo bantu, se configura como ubuntu⁴ e propõe um paradigma de convivência com o universo, não apenas humano, mas com o todo existencial que tende ao fortalecimento da comunidade (vivos e vindouros), e abrange relações de lateralidade, manipulação energética e cuidado (pessoas, seres, coisas, em múltiplas dimensões) (SILVA, 2022) – o que por si já propõe uma chave de mundo urgente e necessária para o tempo distópico que habitamos, pois estabelece o outro como complementação de si, o ser para si como um ser para o outro, que nesse arranjo compreende a noção do nós.

Essa reflexão oriunda de uma percepção de mundo entramada configura uma educação capaz de enfrentar as formas de opressão ainda impostas pela colonialidade do saber e as heranças escravistas e eugenistas que insistem em promover o racismo, a homofobia, o capacitismo, o machismo e tantas outras expressões de modos distanciados do ser que fazem aflorar a violência em diferentes níveis e, com isso, o apartamento de si, do outro e da terra como ethos comum que precisa ser cuidado.

Na África, uma das respostas para entender a grande área geográfica ocupada pelos bantu é sinalizada muito mais pela capacidade e propensão ao diálogo do que qualquer motivação à dominação de territórios via violência. No Brasil, a relação bantu com os povos originários permitiu a reinvenção dos quilombos e a ampliação de reconhecimentos ancestrais, passando os povos originários a ser honrados como os ancestrais da terra – o que diz muito das espiritualidades afro-indígenas

4 “O auge de *ubuntu* é recente, pois está relacionado com o fim do *apartheid* e o advento de uma África do Sul pós-*apartheid*, dois eventos ocorridos na década de noventa do século passado. No entanto, o termo *ubuntu* (e sua vivência) é muito antigo nas sociedades subsaarianas” (KASHINDI, 2017, p. 4). “Grupos étnicos bantu, como ndebele, swati, xhosa e zulu, têm o mesmo sentido, grafia e transcrição fonológica, além de outros povos bantu que também têm palavras muito semelhantes, como aponta Nkoko Mudipanu Kamwangamalu (1999) em *Ubuntu in South Africa: a sociolinguistic perspective to a Pan-African Concept*” (SILVA, 2022, p. 63).

constituídas no país de norte a sul, demarcando uma capilaridade de diferentes expressões no universo religioso legado pelos povos bantu.

Nos arranjos coletivos implementados no Brasil é possível identificar a presença bantu de muitos modos, mas não há dúvida de que nas expressões artístico-culturais essa presença é ainda mais palpável, como, por exemplo, no samba, na capoeira, no jongo e na caiumba, sobre a qual falaremos mais especificamente, além de retratarmos também o Encontro Internacional de Tradições Bantu (Ecobantu), idealizado pelo Instituto Latino-Americano de Tradições Bantu (Ilabantu), liderados por Tata Nkisi Katuvanjesi (Walmir Damasceno), como rede de práticas e estudos bantu.

A reflexão proposta neste artigo cumpre a função de incentivar o reconhecimento epistêmico das contribuições bantu para o Brasil, que, apesar da grande difusão bantu nas Américas (LOPES, 2008; HEYWOOD, 2019; SILVA; DAMASCENO; OLIVEIRA, SILVA NETO, 2023), tem pouco prestígio comparado aos vários estudos produzidos sobre a matriz ioruba.

Fora muito comum reorganizar a narrativa bantu a partir da cultura ioruba, o que, embora existam muitas correspondências comprovadas entre elas, dificulta o entendimento do mundo bantu em sua própria referência cosmológica e ontológica. O nagocentrismo⁵, sobretudo na Bahia, insistiu em colocar apenas os nagôs e outros africanos do oeste do continente como a representação mais profunda e verdadeira da África, situando, portanto, os bantu como subalternos e abasileirados demais para serem estudados em sua matriz africana.

A isso se somaram os projetos de nacionalização de elementos culturais que ganharam alguma evidência e passariam a ser alvo de interesse e controle do Estado, como o samba e a capoeira – ambas as expressões são de origem bantu –, que foram nomeados como cultura brasileira nacional, diluindo, assim, a presença africana bantu no Brasil.

Comprometidos, dessa maneira, com o reconhecimento histórico dos bantu, focaremos na valorização de sua episteme própria, que reverbera saberes, estratégias e organizações desde a África. Explicitado na obra de Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau⁶, o Dikenga dia Kongo expressa a realidade existencial de todas as coisas

5 “A questão da hierarquização valorativa dos nagôs tem início com Nina Rodrigues, em contestação à tese anterior do exclusivismo da origem banto dos negros no Brasil, sustentada por autores como Sá Oliveira, João Ribeiro e Silvio Romero. Rodrigues defendia a superioridade dos ‘sudaneses’, argumentando: ‘Povos há no Sudão que atingiram uma fase de organização, grandeza e cultura que nem foi exercida, nem talvez atingida pelos bantos’” (SODRÉ, 1999, p. 168).

6 Compilação de estudos para os seminários conduzidos pelo filósofo congolês Fu-Kiau na Yale University (EUA), impressa em inglês, em 1980. A tradução para o português foi realizada na tese de Tiganá Santana Neves Santos (2019) e, posteriormente, publicada como *O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo* (FU-KIAU, 2024).

entre mpemba⁷ (mundo espiritual) e nseke (mundo material), em quatro estágios solares (Figura 1).

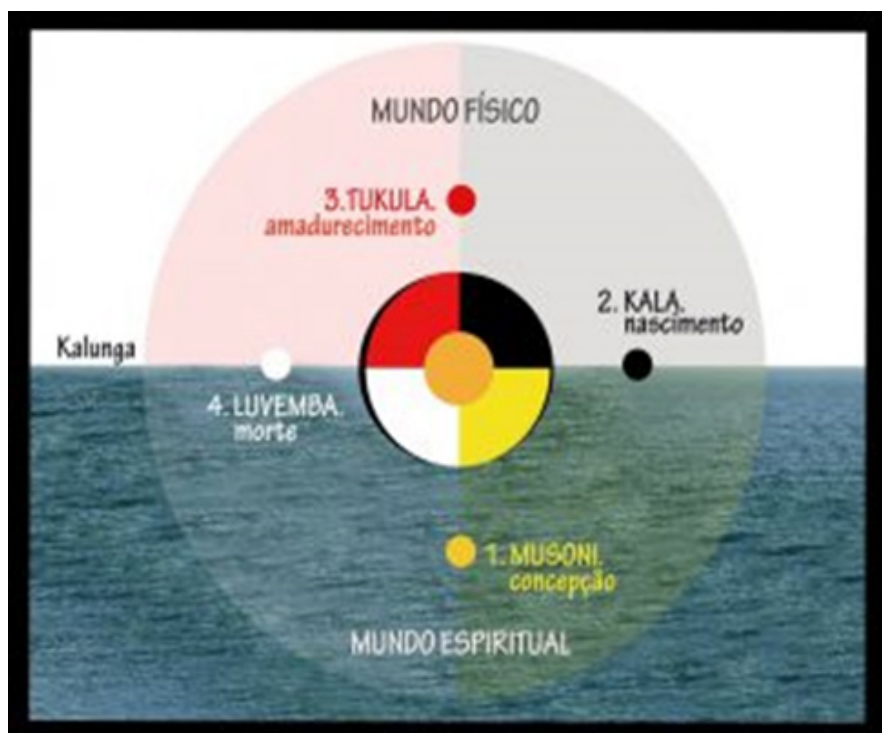


Figura 1 – Dikenga dia Kongo. Fonte: Magalhães (2018)

O sol musoni (demarcado em amarelo), movimento do “ir para”, é o impulso de todos os começos. O sol kala (em preto), movimento dos nascimentos, simboliza corporificação e materialidade. O sol tukula (em vermelho) expressa o movimento da maturidade, liderança e criatividade. O sol luvemba (em branco) é o movimento da mudança, passagem e morte (FU-KIAU, 1980; SANTOS, 2019).

Assim como os estágios ontológicos em movimento, os sóis “mesclam-se e interpenetram-se na coreografia das circunstâncias” de maneira que “o que pode ser o nascimento de um evento, também, pode guardar em si o fim de determinada manifestação, o cume de outra coisa, e a meia-noite silente e misteriosa de algo” (SANTANA, 2020, p. 11).

Na cosmologia bantu, a vida, movimento de comunicação constante e mútua que emite/recebe ondas e radiações (minika ye minienie), é ondulação (SANTOS, 2019, p. 125) na Kalunga Grande – “o mar, o grande rio, o espelho das águas que separa e aproxima na filosofia banto os vivos deste mundo dos mais vivos, ainda que invisíveis, do outro mundo, ambos habitantes de dimensões da vida em fluidez” (SILVA; DAMASCENO; OLIVEIRA, SILVA NETO, 2023, p. 13).

7 Optamos, neste texto, com exceção das citações, por manter os termos africanos em fonte regular. (RIEB).

Assim, este texto se inspira nesse movimento para trazer reflexões do mundo bantu em diáspora. No tópico “Kala: a origem – hospitalidade e relações laterais desde a África” trabalhamos a expansão bantu e suas estratégias (SOUZA, 2023; FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019), trazendo contribuições à geografia interna dos estudos da diáspora (BUTLER, 2020); em “Tukula: a maturidade – o mundo bantu em diáspora”, retomamos realinhamentos epistemológicos das múltiplas dimensões dispostas à diáspora do mundo bantu (CASTRO, 2012; RAMOSE, 2010; SLENES, 2018; 2023); já em “Luvemba: a passagem do material ao sutil espiritual”, a caiumba nos mostra as águas locais de uma tradição bantu no interior paulista (PAULA JUNIOR, 2019; 2020a; 2020b; 2021; 2022; SILVA, 2022); em “Musoni: a concepção – organização bantu no Brasil contemporâneo”, destacamos o evento Ecobantu e o livro *Através das águas* (SILVA; DAMASCENO; OLIVEIRA, SILVA NETO, 2023), advindos de parcerias entre um centro de tradição religiosa, grupos de culturas afrodiaspóricas, organizações não governamentais e universidade, como exemplos de rede formada atualmente. Por fim, retomamos a responsabilidade ética de comunicar um mundo diverso de saberes, estratégias e organizações bantu em diáspora, afim com uma educação antirracista plural, transversal e aberta ao diálogo, como ensina ubuntu.

KALA: A ORIGEM – HOSPITALIDADE E RELAÇÕES LATERAIS DESDE A ÁFRICA

Com o Dikenga dia Kongo, iniciamos por repensar a ideia de bantu em perspectiva intersubjetiva, conectando o continente africano à sua diáspora enquanto sexta região africana⁸, na qual se inclui o Brasil. O (re)nascimento em kala aponta o movimento existencial complexo marcado antes da travessia transatlântica.

Um problema historiográfico bastante explorado é a “expansão banto” (SOUZA, 2023) enquanto tema da academia ocidental que busca resolver e datar a movimentação de populações, relacionando os bantu às suas similitudes linguísticas. Nesse intento, o mundo bantu se restringe a uma visão esquemática que se afasta dos saberes, estratégias e organizações mais sutis do ser-sendo⁹ bantu.

Todavia, tal como abordado na obra *África bantu: de 3500 a.C. até o presente*, partilhamos que o mundo bantu “desafia as categorias políticas, econômicas, religiosas e sociais, discretas e muitas vezes rígidas, comuns às tradições ocidentais” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 41),

A África bantu retrata grande parte do território africano, com etnias que vão

8 “No ano de 2003, a União Africana (UA) declara a Diáspora Africana como a Sexta Região do continente (MALOMALO, 2018), somada às cinco convencionadas como originais: África Central, África Ocidental, África do Norte, África Oriental e África Austral. Essa medida retrata a tradução de demandas pan-africanistas por preservação dos laços de pertencimento com as raízes ancestrais ao mesmo tempo que se adequa ao modelo de inserção internacional da UA” (BUENO; FERREIRA; MALOMALO, 2024, p.147).

9 Mogobe Ramose (2002) utiliza o a forma separada “*be-ing*” para denotar ser em movimento da filosofia ubuntu, o que decorreria na tradução de “ser-sendo”. Ubu-ntu é a categoria fundamental ontológica e epistemológica do pensamento africano dos falantes bantu, na qual ser-sendo manifesta a necessidade de produzir uma linguagem dinâmica que acompanhe o pensamento africano (SILVA, 2022).

dos limites contemporâneos de Camarões até a África do Sul, a mais de 9.600 km de distância, o que corresponde atualmente a etnias distintas com cerca de 500 dialetos e línguas bantu, entre as mais de duas mil línguas e dialetos nativos na África. Fourshey, Gonzales e Saidi (2019) questionam como o mundo bantu alcançou tamanha vastidão territorial mantendo laços comuns – os quais, inclusive, ressoam em saberes afrodiaspóricos para onde, forçadamente, foram levados os escravizados de origem centro-africana.

Valendo-se da linguística, arqueologia e antropologia, as autoras defendem que o modo como os povos protobantu se relacionaram desde suas muitas dispersões ao longo de mais de 5 mil anos foi fundamental para tal configuração territorial: a dispersão bantu “é um dos maiores conjuntos de migrações – em escala e duração no tempo – conhecido em todo mundo”. Atravessando paisagens variadas, “desenvolveram economias, sistemas políticos, ideologias religiosas e práticas culturais únicas”, mantendo, porém, “uma série de continuidades culturais” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 21-22).

Tal dispersão se deu ao longo de décadas e séculos, com pequenos grupos de assentamentos culturais “que teriam se aventurado, de tempos em tempos, das aldeias já estabelecidas em direção a novos locais, seguindo os rios, abrindo pequenas áreas de floresta e utilizando as áreas intermitentes da savana” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 41).

As autoras defendem que a dispersão bantu ao longo de 3.500 anos não se deu na base da dominação violenta dos outros povos que já habitavam as terras sentido centro-sul. “Embora esses processos históricos não devam ser considerados idílicos e isentos de contestação e disputa, por outro lado, o valor e a utilidade da hospitalidade teriam proporcionado maior flexibilidade na condução das interações e relações sociais” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 242).

Embora não se saiba como essas comunidades chamavam a si mesmas, os Bantu se referiam a elas como Batwa, nome que deriva de uma raiz Bantu bastante difundida, *-tua. Esse etnônimo para caçadores-coletores remonta aos primórdios da era das expansões Sangha-Nzadi. O fato de tantas línguas Bantu terem mantido esse termo, em diferentes regiões, revela que os falantes Bantu continuaram a encontrar populações residindo nas terras para as quais se mudavam. Mas também significa que esse termo provavelmente não se referia a uma língua ou grupos étnicos específicos, mas à ideia de povos pioneiros ou nativos que habitavam a terra anteriormente. Há fortes evidências nas tradições orais de que, em um primeiro momento, os falantes Bantu dependeram dessas populações e do seu conhecimento do ambiente nas novas áreas de assentamento e que, com frequência, eles eram respeitados pelo seu conhecimento espiritual dessas terras, em parte pela condição nativa. (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 50).

Aprendendo com os pioneiros a conhecer e tratar dos espíritos territoriais daquele espaço com rituais adequados, os protobantu entendiam que encontrar pioneiros estabelecidos mostrava que a relação da comunidade com o lugar estava ordenada e essa deveria, pelo menos em parte, ser seguida, aprendida e transmitida às próximas

gerações. “Até que uma comunidade Bantu se estabelecesse em uma área por várias gerações e seus anciãos tivessem morrido e sido enterrados ali, os únicos espíritos ancestrais – os dImu, protetores e vinculadores dos povos à terra – teriam sido os dos pioneiros” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 245).

Presente em um longo vocabulário protobantu, a raiz “tamb-” se refere a “oferecer” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 248) e indica uma gama de relações entre as pessoas e a terra. Tanto que as autoras afirmam que esse modo bantu de atentar-se às relações já estabelecidas pelos pioneiros no cuidado com a terra e os espíritos territoriais daquele lugar também se estendia ao modo como os bantu tratavam os forasteiros que viessem a encontrá-los e/ou passar pela comunidade, oferecendo-lhes abrigo.

Reconhecer a anterioridade, estender a generosidade a forasteiros e incentivar a contribuição entre as pessoas da comunidade, compartilhando o poder, indica o princípio de hospitalidade entre os bantu, o qual dava condições à expansão, formação e consolidação dos bantu no sentido centro-sul do continente africano, em tão extensa área territorial e por tão longo período de duração.

A hospitalidade se tornou, como regulação das relações, “uma forma de proteção contra comportamentos antissociais como a cobiça, a exclusão, a busca do interesse individual em detrimento das necessidades da comunidade, a maldade e a inveja contra membros da comunidade e a busca excessiva de poder” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 227).

Fourshey, Gonzales e Saidi (2019) argumentam que também é princípio de hospitalidade entre os bantu a construção de relações laterais, como: a relação entre os ancestrais e os vivos; empréstimo e compartilhamento de tecnologia; integração de novos e antigos membros para (re)criar um senso de pertencimento; reconhecimento hierárquico aos pioneiros da terra.

Enquanto saber, estratégia e organização socioespacial, a hospitalidade e as relações laterais bantu são um modo político de evitar contendas nocivas à própria comunidade durante os movimentos de expansão e o contato com outros povos e realidades. Disso, as autoras concluem que a “abordagem política dos povos bantu, de conceder um lugar de honra àqueles com os quais se encontravam, é uma alternativa digna de nota dentre as muitas narrativas de conquista comuns na história da humanidade” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 251).

A expansão bantu na África desde 3500 anos a.C. e os saberes diaspóricos legados por esse vasto mundo bantu às Américas traz importantes lições. Estratégias como “socializar os indivíduos, incorporar pessoas de fora e defender-se contra a violência, a pobreza, o colapso comunitário, a deterioração política e outros desafios sociais” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2019, p. 225-226), apontam para a negociação realizada em vários âmbitos, com relações laterais de convivência que evitam a centralização do poder e o acirramento do individualismo ao buscar o comum, essencial à manutenção da comunidade e o bem de todos (vivos e vindouros, humanos e não humanos).

Slenes (2023, p. 69) corrobora essa perspectiva e afirma, com base no trabalho de outros africanistas, que a expansão bantu “promoveu um ethos de relativa igualdade entre as pessoas comuns e seus ‘chefes’”. Durante essa expansão, na eminência de migrar para outros territórios, o principal recurso dos líderes para manter a lealdade

e a coesão do grupo era demonstrar sua capacidade de trazer benefícios para todos. A “riqueza em pessoas” (considerada não apenas como aumento da população) consistia em dar condições para que uma variedade de pessoas pudesse contribuir com a comunidade: “O resultado desta diversidade e da relativa igualdade de poder, eu defendo, teria fomentado comunidades cujos membros interagem em geral com confiança e respeito mútuo, e que também viviam em relativa harmonia com seus vizinhos, dada a abundância de terras e recursos” (SLENES, 2023, p. 69).

Assim, a história bantu ensina à humanidade outros modos de se relacionar em convivialidade com diversas línguas, espiritualidades, tecnologias e conhecimentos. Ao nos aproximar do mundo bantu desde a África, tomamos contato com seu caráter dialógico, aberto e plural. Consoante à Kim Butler, entendemos que “mapear a diáspora, portanto, exige a consideração de registrar com mais precisão seus múltiplos contornos”. Nisso, “a geografia interna da diáspora” (BUTLER, 2020, p. 24) surge como emergência de realidades históricas constituídas em parcerias e negociações à situação presente.

Compreender o mundo bantu em diáspora advém pensar que “enquanto a negritude é produto da escravidão, do colonialismo e da hegemonia europeia, a grande diáspora africana não o é”, já que esta, na verdade, “consiste em muitas diásporas distintas, cada uma com história e trajetória específicas” e pode ser considerada “a mais diversificada em todas elas, bem como a mais antiga” (BUTLER, 2020, p. 31; p. 32).

A grande diáspora africana se conforma por múltiplos deslocamentos que contam, inclusive, a história da origem da humanidade: movimentos migratórios da antiguidade, entre a África, Europa e Ásia; migração bantu dentro do próprio continente ao longo de séculos e por vastos territórios na África, somando saberes e práticas; entre outros deslocamentos que envolveram viagens marítimas para a Oceania e para as Américas produzindo saberes, estratégias e organizações a cada nova realidade encontrada.

O movimento, assim, não se inicia/resume/encerra na escravidão, mas no todo contínuo ondulado que perfaz a constituição de saberes, estratégias e organizações em ser-sendo bantu. Insistindo nesse aspecto, concordamos que “a relação entre as culturas negras nas Américas e suas diásporas não deve ser pensada em termos de origem autêntica e cópia, de fonte primária e reflexo passivo”, mas, sobretudo, compreendida como a “permuta entre uma diáspora e outra, como trocas culturais entre experiências negras com semelhanças familiares na região” (BUTLER; DOMINGUES, 2020, p. XIV).

Partir de uma das cosmologias que desenham os movimentos de uma geografia interna das diásporas é impulso de todos os começos, *kala*. Para Slenes (2018, p. 70), é “provável que no Brasil também o imaginário centro-africano tenha sabido mostrar a mesma ginga na procura de solidariedades”, tal como nos aproximaremos em *tukula*, *luvemba* e *musoni*.

TUKULA: A MATURIDADE – O MUNDO BANTU EM DIÁSPORA

Em tukula vamos compreender o mundo bantu a partir do Atlântico e seus desdobramentos, sobretudo, no Brasil, amparado pela prática civilizatória ancestral africana de encontros e partilhas como iniciados em kala.

O processo de formação e disseminação “do termo bantu, plural de muntu, com o significado de povo, foi proposto em 1862 por Wilhelm Bleek para a família linguística” advinda de uma língua originária comum “que denominou de protobanto, falada, provavelmente, há quatro mil anos”, de acordo com Castro (2012, p. 60). Contudo, foi apenas em 1948, quando Malcolm Guthrie

[...] reuniu grupos de línguas diferentes, com traços comuns e geograficamente próximas [...], que o termo banto passou a ser usado pelos estudiosos de outras áreas para denominar 300.000.000 de indivíduos que se encontram em territórios compreendidos em toda a extensão abaixo da linha do Equador, englobando a África Central, Meridional e Oriental. (CASTRO, 2012, p. 60).

Tendo por base tal classificação europeia, de um lado o termo bantu acaba por esconder as autodenominações locais africanas e suas distintas construções sócio-históricas e, de outro, reúne essa multiplicidade de culturas no âmbito da diáspora pelo mundo, o que torna possível aos descendentes buscar, ao menos, uma ancestralidade comum.

Historiadores estimam que a área bantu tenha sido terrivelmente impactada pela empresa moderna da escravização da África oficializada por séculos a fio. Dos cativos vivos desembarcados nas Américas nas décadas iniciais do comércio atlântico (1501-1650), os centro-africanos (mormente jovens adultos, bem mais homens do que mulheres) formaram 74% do total de escravizados, 43% entre 1651 e 1725, 45% de 1726 a 1825, aumentando para 72% entre 1826 e 1866. Depois do Brasil – cuja estimativa do total de escravizados bantu nesse período foi de, respectivamente, 95%, 68%, 70% e 88% –, a América espanhola e o Caribe francês foram as regiões que receberam mais cativos centro-africanos: 46% e 43%, respectivamente, de seus desembarcados eram bantu. Os números chegam a 26% de cativos centro-africanos do total na América do Norte inglesa e 15% no Caribe britânico (SLENES, 2018).

Nessas estimativas (Figura 2), a Região Sudeste do Brasil, entre 1811 e o último desembarque oficial do país de 1856, “é um caso excepcional: 93% dos traficados aí chegados (a grande maioria permanecendo no Sudeste) vieram da África Central, sendo 75% centro-ocidentais e 18% centro-orientais” (SLENES, 2018, p. 64).

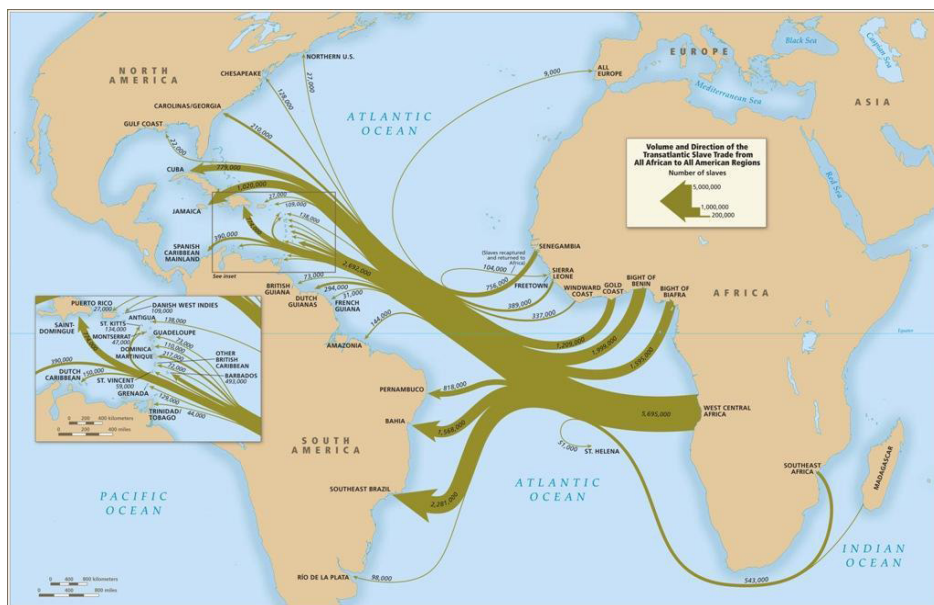


Figura 2 – Volume e direção do tráfico de escravos transatlântico. Fonte: Eltis; Richardson, 2022

Tal processo histórico repercute em evidências linguísticas que “revelaram a predominância do elemento banto em todos os ciclos de desenvolvimento econômico do território colonial brasileiro, em razão da densidade demográfica e amplitude geográfica alcançada pela sua distribuição humana ao longo de três séculos consecutivos” (CASTRO, 2012, p. 51).

Dessa vastidão do mundo bantu em diáspora, os falares africanos no Brasil registram com predominância três matrizes linguísticas¹⁰:

Dentre eles, os *bacongos*, falantes de *quicongo*, do Congo-Brazzaville, Congo-Kinshasa e norte de Angola, numa área geográfica correspondente ao antigo reino do Congo, os *ambundos*, falantes de quimbundo, na região central de Angola e Luanda, nos limites do antigo reino de Ndongo, os *ovimbundos*, falantes de *umbundo*, corrente na região do antigo reino de Benguela no sudoeste de Angola. [...]

O fato é que o povo banto ficou tradicionalmente denominado no Brasil por congos e angolas ou congo-angola, simplesmente [...]. (CASTRO, 2012, p. 51; p. 52).

Bantu e ioruba são termos contemporâneos à história da África, gestados no seio colonial a partir de classificações externas que, a propósito, têm sido longamente

¹⁰ “Por sua vez, essas línguas podem ter sido as mais impressivas durante o regime escravocrata no Brasil, em consequência do número majoritário e/ou de relativo prestígio sociológico nas senzalas e plantações de um certo grupo etnolinguístico ante vários outros (quicicos, libolos, jagas, anjicos, ganguelas etc.) trazidos do sertão pelos pombeiros ou negociados no outro lado do Atlântico (zulus, macuas, rongas, shonas etc.) na antiga Contra-Costa, em Moçambique” (CASTRO, 2012, p. 52).

discutidas e ressignificadas pelas tradições afrodiaspóricas. A construção histórica desse processo e sua revisão é fundante para não incorrermos na naturalização do ato de nomear. No âmbito da diáspora, o termo bantu está sendo aconchegado e aceito, de certo modo, após a reflexão crítica entre os movimentos negros no reconhecimento interno de pertencas que cada grupo afrodiaspórico tenha desse universo proximal.

Nesse contexto de realinhamento epistemológico é que este artigo se insere, somando-se a pesquisadores e institutos que tomam para si o termo bantu e o reconhecem como potência aglutinadora de pautas sociais, políticas e culturais capazes de aproximar e reconhecer os bantu no próprio continente africano e os bantu na diáspora. Esta tem sido, por exemplo, a proposta do Centre International des Civilisations Bantu (Ciciba), sediado no Gabão, e do Instituto Latino-Americano de Tradições Bantu (Ilabantu), sediado no Brasil.

Tukula, movimento da maturidade, impulsiona liderança e criatividade. Diante do fato histórico da massiva presença bantu – em especial no Brasil e no Sudeste, como indica Slenes (2018) –, os movimentos negros na diáspora se realinham no reconhecimento de si e dos seus, promovendo estratégias que transformam a dor em acolhimento e luta comum.

Essa capacidade criativa de transformação promovida desde as cosmologias bantu também está expressa em Pambu Nzila ou Aluvaia – Nkisse da religiosidade de matriz bantu no Brasil. Divindade criativa, transformadora e comunicativa que, se quisermos relacionar à matriz ioruba, tem na figura de Exu aspectos bastante semelhantes. Porém, ao nomear a divindade do panteão Nkisse, estamos localizando uma expressão religiosa bantu no Brasil, algo que no universo acadêmico-científico representa também a maturidade das pesquisas em torno dessa matriz em busca de valorização e reconhecimento epistemológico dessa herança.

LUVEMBA: A PASSAGEM DO MATERIAL AO SUTIL ESPIRITUAL

No Dikenga dia Kongo, os movimentos se realizam entre mpemba e nseke, os mundos espiritual e material, respectivamente. O estágio luvemba indica que a morte física não significa o fim, mas uma transmutação no existir de um modo material para um modo espiritual.

A descendência bantu no Brasil reconhece, respeita e valoriza os povos originários desta terra, tanto nas dimensões física e espiritual, quanto na memória de antepassados e de atuais parentes que lutam e reverenciam a terra, portanto, parte ancestral dos valores que compõem o mundo bantu. Como comentado em kala, encontramos a fonte desse eco nas relações laterais e hospitalidade desde África, que ressoa também nas espiritualidades e religiosidades afro-brasileiras.

Atualmente, com relação aos grupos de tradições afro-brasileiras que se identificam como sendo integrantes do mundo bantu em diáspora, ou mesmo que dele se aproximam apesar de seus antepassados serem de outras partes do continente africano, existe um vasto e diverso repertório cultural: batuques, jongos, lundus, congadas, congos e sambas, no que diz respeito à musicalidade; calundus, macumbas, batuques, umbandas, candomblés congo-angola e irmandades negras, no que diz

respeito à religiosidade; capoeira, no que diz respeito a uma luta que dança; entre outras manifestações que se combinam, se conectam e se amplificam na diáspora. Nessa multiplicidade cultural, há alguns valores comuns, como as “formas de organização dos grupos e estabelecimento de redes de solidariedade que tomam como matriz a organização familiar” (SOUZA, 2023, p. 37).

Apresentando algumas dessas redes de solidariedades do mundo bantu em diáspora, nos aproximaremos, em Iuvemba, da tradição da caiumba e, em Musoni, do Ecobantu.

A caiumba, dança-rito de umbigada, já foi praticada em várias cidades que compõem a região geográfica do médio Tietê paulista, onde se acentuou a presença bantu no interior do estado. Atualmente, a caiumba se manifesta em grupos/batalhões nas cidades de Piracicaba, Tietê, Capivari e Rio Claro, embora tenha sido frequente e amplamente praticada em várias outras cidades da região. Essa dança-rito é acompanhada pelos instrumentos tambu (tambor maior, apoiado no chão, escavado e afinado a fogo), quinjengue (tambor afunilado, apoiado sobre o tambu), matraca (idíofone de marcação que toca no corpo do tambu) e guaiá (chocalho). Os cantos são chamados de modas, e seus praticantes, batuqueiros e batuqueiras (Figura 2).



Figura 3 – Caiumba em Piracicaba (SP). Registro de Paulo Fortunato.

Fonte: Arquivo da Casa de Batuqueiro, Piracicaba (2022)

Outras danças de umbigada se manifestam no Brasil e em outros países onde se deu a presença bantu. No caso de São Paulo, os pesquisadores a denominaram de batuque de Umbigada. Contudo, Paula Junior, junto à Casa de Batuqueiro, em Piracicaba (SP), vem retomando a nomeação de caiumba – tal como os mais velhos praticantes a chamavam naquele território.

A caiumba, que significa encontro celebrativo ancestral, é exemplo do movimento Iuvemba: a relação de horizontalidade e verticalidade indica a passagem e o comprometimento ancestral. A horizontalidade pode ser pensada na perspectiva

daqueles corporalmente ativos, que se dispõem a ser tocados. A verticalidade se dá na perspectiva daqueles que estão em plano sutil, que não podem mais ser tocados, mas são percebidos no corpo dos que aqui estão. Quando os que estão em plano sutil são bem lembrados, são considerados ancestrais e, quando essa lembrança causa alguma dúvida ou transtorno, são considerados antepassados.

Assim, a dança-rito caiumba celebra em todas suas expressões (organização, toques, modas e gestualidade) o encontro ancestral do ntu, que se permite ser tocado e alimentado por essa cosmopercepção, mantendo viva a comunicação entre o plano material e o espiritual. Afirmando esse sentido, a umbigada saúda o encontro dos ventres feminino-masculino.

Ao praticar a caiumba e acompanhar o movimento de fortalecimento de pessoas, comunidades e territórios, entendemos que tal tradição afrodiaspórica bantu no interior paulista gera uma educação transformadora: “São modos de ser e estar que contemplam um propósito humano comunitário, coletivo, solidário” (PAULA JUNIOR, 2019, p. 162).

Apesar de alguns estudos já terem se aproximado do batuque de umbigada/caiumba, os sujeitos exógenos a essa tradição identificam nela aspectos que nitidamente destoam da lógica individualista e competitiva, sem conseguir, entretanto, ascender aos movimentos mais sutis, espirituais e filosóficos, entre mpemba e nseke, da ancestralidade bantu na caiumba.

A manipulação, fortalecimento e distribuição de forças, presente na ação de curar, resolver problemas e celebrar conquistas, é uma prática coletiva que celebra o comum em comunidade – responsabilidade de todos, guiada pela hierarquia dos mais velhos. A caiumba, assim, preserva as relações que prezam por “ter o outro como colaborador, parceiro de jornadas e, principalmente, ter o outro como possibilidade de continuar a ser-sendo, prerrogativa maior da filosofia ubuntu” (PAULA JUNIOR, 2020a, p. 53).

Na presença do corpo-tambor, comunicador ancestral por excelência, e dos valores e práticas coletivas ritualizados, a caiumba saúda a geração da vida no rito da umbigada e do longo tambu, o qual, ocado e afinado a fogo, é tocado apoiado na terra com sua voz forte e “corpo-tambor fêmea”, orientando com a voz de uma mãe ancestral: o essencial é comum (PAULA JUNIOR, 2020a, p. 59; SILVA, 2022).

Os valores africanos acerca do comum, da terra e do feminino foram, forçadamente, deslocados e diminuídos de sua força ancestral pelo discurso colonizador eurocêntrico no seio da modernidade e da expansão do sistema capitalista. Contudo, alguns desses valores permaneceram basilares em tradições afrodiaspóricas, como na caiumba, uma “dança-rito que ensina o equilíbrio e a harmonia na diferença que se completa e gera a vida”, ensinamento para todos que marca “a retomada do ser sobre si, mas com o outro” (PAULA JUNIOR, 2021, p. 58).

A referência de tradições negras do sudeste brasileiro é significativa na compreensão da presença e reelaboração bantu. Disso, aprendermos com a caiumba, do material ao sutil espiritual, alguns de seus saberes, estratégias e organizações, que, ressignificados no interior paulista, nos mostram os movimentos dos sóis kala, tukula e luvemba, rumo a musoni.

MUSONI: A CONCEPÇÃO – ORGANIZAÇÃO BANTU NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Após o estágio de atravessar das formas densas às sutis em Iuvemba, musoni é o sol da concepção que emana constante inspiração ancestral a partir de mpemba mantendo o fluxo que integra seres e dimensões em ser-sendo ubuntu (RAMOSE, 2010; SILVA, 2022).

A ancestralidade bantu ancorada em corpos negros rememora criando, dançando, tocando, entoando, benzendo e produzindo ciências, filosofias, artes, políticas e tecnologias reelaboradas na diáspora, como na tradição da caiumba. Reunir as tradições e movimentos que reconhecem essa ancestralidade é um modo de cartografar e fortalecer a família ampliada bantu, como propõe o Ecobantu organizado por Tata Nkisi Katuvanjesi (Walmir Damasceno).

Esse Encontro foi proposto, originalmente, pelo Ilabantu – organização não governamental, fundada em 1985, na missão de valorizar as culturas bantu dos africanos e afrodescendentes no Brasil e no mundo, contribuindo para a luta dessas populações em prol da cidadania cultural e política.

O Ilabantu é reconhecido pelo Ciciba – com sede em Libreville, no Gabão, tendo o dr. Walmir Damasceno, o Tata Katuvanjesi, como representante na América Latina – como um órgão oficial de preservação, valorização e difusão das tradições bantu no Brasil.

Entre 2003 e 2021 foram realizadas cinco edições do Ecobantu na capital paulista. O primeiro, “Quem somos, de onde viemos e o que queremos?”, debateu as lutas históricas e a resistência dos povos bantu com ênfase nos processos migratórios. O II Ecobantu (2004) contou com a participação de lideranças tradicionais, políticos e pesquisadores do Brasil, Cuba, Panamá e Angola. O terceiro (2015), “Afrodescendentes: reconhecimento, justiça e desenvolvimento”, celebrou a Década Internacional dos Afrodescendentes – criada por resolução da Assembleia Geral da ONU, no ano anterior, no combate ao preconceito, xenofobia e racismo e pela garantia de direitos dos afrodescendentes no mundo todo. A edição do IV Ecobantu (2018), “A tradição bantu no Brasil e África – Gabão, Angola, Congo, Moçambique, Camarões”, se internacionalizou e contou com a presença de lideranças tradicionais de matriz africana bantu de vários estados brasileiros, representantes governamentais dos países africanos, além de europeus e estadunidense, e mais de duas mil pessoas. Teve como marco a aprovação da “Carta do Povo Bantu – Declaração de São Paulo”. O quinto evento (2021), “Os bantu no mundo afro-atlântico”, aconteceu em formato virtual devido à pandemia de covid-19, com registro audiovisual no Canal TV Tumbansi. Contou com a presença de lideranças tradicionais como Nengua Nkisi Lembamuxi, Mãe Florzinha de Lemba – dirigente do Terreiro Tumbenci, casa matriz em Salvador (BA) – e o rei Mwatchissengue-Wa-Tembo (soberano do Grande Reino Lunda Tchokwe, leste de Angola).

Fruto do engajamento de membros do Ilabantu, do Ecobantu e da Universidade de São Paulo (USP), o livro *Através das águas: os bantu na formação do Brasil* (2023), foi organizado pelos professores Vagner Gonçalves da Silva, Rosenilton Silva de Oliveira e José Pedro da Silva Neto e Walmir Damasceno (Tata Nkisi Mwanangana Katuvanjesi), jornalista e liderança do terreiro de candomblé bantu Inzo Tumbansi.

Através das águas reúne 22 artigos, alguns deles apresentados e debatidos no V

Ecobantu. Participam da obra autores como o antropólogo Kabengele Munanga, a linguista Yeda Pessoa de Castro, os historiadores Robert Slenes, Marina de Mello e Souza e Alexandre Almeida Marcussi e o tradutor de línguas africanas Tiganá Santana Neves Santos, além de textos sobre o legado bantu no mundo, como o da antropóloga portuguesa Clara Saraiva sobre a umbanda em seu país e na América Central e da também antropóloga Yumei de Isabel Morales Labañino sobre Palo Monte em Cuba, e de intelectuais acadêmicas e lideranças militantes de diferentes tradições bantu no Brasil, como as mestras Janja Araújo da capoeira angola, Alessandra Ribeiro Martins do Jongo e Valdina Pinto do candomblé angola. Também colaboraram com a obra outros artigos voltados, especificamente, à educação antirracista, assim como a tradução de textos do congolês Bunseki Fu-Kiau e do antropólogo Wyatt MacGaffey.

Ecoando essa obra relevante à temática trazida neste artigo, em particular, e aos estudos africanos e afrodiaspóricos, em geral, o mundo bantu se espria além das tradições afrodiaspóricas bantu com seus descendentes e adeptos e atinge, inclusive, a formação do Brasil e das culturas brasileiras de modo amplo. Da obra, a leitura reafirma a contestação de que não se trata de listar produtos da cultura como elementos fixos de um legado estático e hierarquizante, mas sim de identificar estruturas, dinâmicas e aportes a partir dos quais é possível redimensionar a atualidade e a vitalidade do mundo bantu na diáspora.

Ainda que retirada a possibilidade de conhecer e viver a história bantu na África, os descendentes e as tradições afrodiaspóricas seguem inspirando memórias ancoradas que, através das águas, embalam um mundo comum. Ao assumir e reconhecer a escolha ancestral de continuar ser-sendo bantu e ubuntu em diáspora, as tradições se reorganizando em famílias e redes, como na caiumba e no Ecobantu.

Essa etapa de musoni dialoga com a sábia reflexão do ancestral quilombola Antonio Bispo dos Santos (2023, p. 102), o saudoso Nego Bispo, quando diz que “somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – O MOVIMENTO BANTU ATRAVÉS DAS ÁGUAS

Estabelecido no horizonte das muitas etnias que compõem o macro grupo bantu com diversas variações cosmológicas próprias, o Dikenga dia Kongo é um orientador epistêmico neste texto – não como objeto de estudo passivo a ser dissecado e explicado, mas como força ativa que nos impulsiona a frequentar o mundo bantu e, por meio desse universo cultural, pensar a partir de epistemologias que chegam ao Brasil e aqui se constituem em vetores de reorganização da humanidade afrodiaspórica.

Ao se debruçar sobre os pensares bantu-Kongo a partir da obra de Fu-Kiau, Santana (2020) resgata que musoni guarda o radical sona (“registrar”, “gravar”, “ter a memória de”), resultando disso musoni ser o não ainda físico ou não ser mais físico – do que associamos no nosso texto com as organizações bantu no Brasil, em específico o Ecobantu.

Kala, “‘residir’ ou, literalmente, ‘ser’ [...], corporifica [...] o estágio em que este ser como ação torna-se entidade ‘visível’” (SANTANA, 2020, p. 6). No texto, mencionamos

as relações laterais e a hospitalidade bantu como relação política, estratégia socioespacial e matriz de valores que permitiriam a dispersão bantu desde a África.

Tukula, do verbo kula (“crescer”, “desenvolver-se”), é o sol onde as coisas e situações estão “em seu estado de zênite, de mais ativa proficuidade, de ação propriamente dita”, de acordo com Santana (2020, p. 6). Associado a isso, neste texto nos referirmos ao fato histórico da massiva presença dos bantu nas Américas, onde o mundo bantu continuou ressignificando cada encontro, como na relação com os povos originários, no culto religioso e trato espiritual Nkissie no realinhamento de termo bantu na diáspora.

Já luvemba vem a ser o estágio da desintegração tangível. “O radical vemba designa, entre outras acepções, ‘agrisalhar-se’” (SANTANA, 2020, p. 6) – o transmutar, findar e morrer da dimensão física que se movimenta à dimensão espiritual sutil. Optamos no texto por associar esse sol à caiumba paulista, tal como comunicada pelos mais velhos, o que reafirma o legado bantu quanto à cosmopercepção que saúda o comum na geração do ventre, da terra, do feminino e da ancestralidade, entre mpemba e nseke.

Antes de serem metáforas ou alusões vazias ao vocabulário bantu-Kongo, consideramos que nos aproximarmos das línguas e sistemas que compõem o universo bantu (ainda que, por ora, incorrendo em aproximações gerais) é um modo de retomar um caminho ancestral e comunicar um mundo plural afrocêntrico.

Como Fu-Kiau enuncia: “Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (apud SANTOS, 2019, p. 131).

Aprofundar-nos, de modo respeitoso e comprometido, em conhecimentos que foram considerados como menores – sendo, no entanto, de fundamentos existenciais extensos e profundamente articulados – é um convite ético de exercício contracolonial, cada vez mais necessário nos nossos tempos, sobretudo, diante das violências que ainda atravessam a racialidade e continuam a deformar as relações entre as pessoas e todos os demais seres e coisas que conformam o todo existencial.

A educação antirracista se enriquece na aproximação com o Dikenga dia Kongo, a filosofia buntu, a tradição da caiumba no interior paulista e o movimento de consolidação da rede de estudo e práticas bantu do Ecobantu, como trazidos neste texto, mirando, assim, outros modos de ser e compreender histórias, geografias, filosofias, artes, tecnologias e espiritualidades.

Que tantos ntus tocados por cosmologias outras se somem na correção dos trajetos de dor e morte, por meio da qual, inclusive, o algoz possa se redimir da grande violência impingida ao outro, pois ainda não entendeu que tudo está entramado, e a dor de um é a dor de todos, como ensinam os tradicionalistas africanos. Kala, tukula, luvemba e musoni.

Nguzu!

ELISABETE DE FÁTIMA FARIAS SILVA é pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia, Natureza e Dinâmica do Espaço da Universidade Estadual do Maranhão (PPGeo/UEMA). Bolsista Capes.
lisafariasgeouema@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1867-5116>

ANTONIO FILOGENIO DE PAULA JUNIOR é pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas da Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas (ICHSA/Unicamp). Bolsista Capes.
antonf@unicamp.br
<https://orcid.org/0000-0002-9807-1143>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- 5º ECOBANTU 2021. Os bantu no mundo afro-atlântico. Transmitido ao vivo em 4 de dez. de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tTsTtHZC3jg&list=PLvlzIESfjA5qKFI_hpp-GBRdn-B-M4zTJ7. Acesso em: abr. 2024.
- ASANTE, Molefi. Kete. *Afrocentricity: the theory of social change*. Buffalo, NY: Amulefi, 1980.
- BUENO, Lúcia de Toledo França; FERREIRA, Marrielle Maia Alves; MALOMALO, Bas'ilele. Políticas da União Africana para engajamento da diáspora africana enquanto sexta região: identidade africana, cultura, cidadania e novos regionalismos. In: BARBOZA, Edson Holanda Lima; PAIVA, Geórgia Maria Feitosa e; COSTA, Jaqueline da Silva (Org.). *Ensaios interdisciplinares em humanidades*. V. VII. Fortaleza: EdUECE, 2024, p. 147-166. Disponível em: <https://tinyurl.com/2pn3xkjt>. Acesso em: jul. 2024. (Coleção Argentum Nostrum).
- BUTLER, Kim. Definições de diáspora: articulação de um discurso comparativo. In: BUTLER, Kim D.; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020, p. 1-36.
- BUTLER, Kim; DOMINGUES, Petrônio. *Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva, 2020

- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CASA de Batuqueiro. Disponível em: <https://casadebatuqueiro.com.br/>. Acesso em: abr. 2024.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Localização e origem da população negra escravizada em território colonial brasileiro: as denominações banto e ioruba. *Tempo – Técnica – Território*, v.3, n.2, 2012, p. 48-62. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/ciga/article/view/15442/13740>. Acesso em: abr. 2024.
- ELTIS, David; RICHARDSON, David. Volume e direção do comércio transatlântico de escravos de toda a África para todas as regiões americanas. 1º jan. 2022. *Slave Voyages*. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/blog/volume-and-direction-trans-atlantic-slave-trade>. Acesso em: abr. 2024.
- FOURSHEY, Catherine Cymone; GONZALES, Rhonda M.; SAIDI, Christine. *África Bantu: de 3500 a.C. até o presente*. Trad. Beatriz Filgueiras. Petrópolis: Vozes, 2019. (Coleção África e os Africanos).
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo*. Trad. Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- HEYWOOD, Linda (Org.). *Diáspora negra no Brasil*. Trad. Ingrid de Castro Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson, Vera Lúcia Benedito. São Paulo: Contexto, 2019.
- KASHINDI, Jean-Bosco Karozi. Ubuntu como ética africana, humanista e inclusiva. *Caderno IHU Ideias*, v. 15, n. 254, 2017, p. 3-21. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/ideias/254cadernosihuideias.pdf>. Acesso em: abr. 2024.
- LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- MAGALHÃES, Paulo. Saberes da Kalunga – pensando o mundo contemporâneo a partir da epistemologia bakongo. 16 fev. 2018. Edgardigital – Boletim UFBA. Disponível em: <https://abrir.link/hTqCW>. Acesso em: 29 jul. 2024.
- MALOMALO, Bas'Illele. Estudos africana ou novos estudos africanos: um campo em processo de consolidação desde a diáspora africana no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISADORES NEGROS, 10. (Re)existência Intelectual Negra e Ancestral. Anais... 12 a 17 out. 2018, Uberlândia. Disponível em: <https://shorturl.at/nDpwo>. Acesso em: abr. 2024.
- MUDIMBE, V. Y. A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Trad.: Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019. (Coleção África e os Africanos).
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. *Filosofia afro-brasileira: epistemologia, cultura e educação na caiumba paulista*. 2019. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba, 2019.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. A caiumba: ética e estética bantu no oeste paulista. *Artefilosofia*, v. 15, n. 28, 2020a, p. 46-65. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/2160>. Acesso em: abr. 2024.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Filosofia da oralidade: contribuições da tradição oral para filosofia africana e afrodiaspórica. *Ítaca*, n. 36, Especial Filosofia Africana, p. 321-358, 2020b. <https://doi.org/10.59488/itaca.voi36.31988>.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Batuque de umbigada: cultura e tradição bantu no oeste paulista. In: RIBEIRO, Alessandra; PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de; SALES, Rosa Liria Pires. *Ngoma Chamou! batuques em terreiros paulistas*. Rio de Janeiro: Malê, 2021, p. 21-61.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. *Saberes no pé do tambu*. Rio de Janeiro: Malê, 2022.
- RAMOSE, Mogobe B. Globalização e Ubuntu. Trad. Margarida Gomes. In: SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 175-220.

- REGINALDO, Lucilene; FERREIRA, Roquinaldo (Org.). *África, margens e oceanos: perspectivas de história social*. Campinas: Ed. Unicamp, 2021.
- SANTANA, Tiganá. Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol (Ntangu). *Revista Espaço Acadêmico*, n.225, nov.-dez. 2020, p. 4-13. Disponível em: <https://abrir.link/PMjCe>. Acesso em: 27 abr. 2024.
- SANTOS, Antonio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu/Piseagrama, 2023.
- SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau*: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019. <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-30042019-193540>.
- SILVA, Elisabete de Fatima Farias. *Saber-fazendo tambores com fogo*: ancestralidade desde corpo-terra. Tese (Doutorado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, 2022.
- SILVA, Wagner Gonçalves da; DAMASCENO, Walmir Tata Nkisi Katuvanjese; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de; SILVA NETO, José Pedro da (Org.). *Através das águas*: os bantu na formação do Brasil. São Paulo: FEUSP, 2023. <https://doi.org/10.11606/9786587047522>.
- SLENES, Robert. Africanos centrais. In: SCHWARCZ, Lilia; GOMES, Flávio (Org.). *Dicionário da escravidão e liberdade*: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 64-70.
- SLENES, Robert. Exigindo respeito: economia moral e estratégias para a liberdade entre cativos da África Central (o Sudeste do Brasil durante a “Segunda Escravidão”, c. 1781-1888). In: SILVA, Wagner Gonçalves da; DAMASCENO, Walmir Tata Nkisi Katuvanjese; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de; SILVA NETO, José Pedro da (Org.). *Através das águas*: os bantu na formação do Brasil. São Paulo: FEUSP, 2023, p. 56-121. <https://doi.org/10.11606/9786587047522>.
- SODRÉ, Muniz. Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SOUZA, Marina de Mello e. Bantos na África e no Brasil. In: SILVA, Wagner Gonçalves da; DAMASCENO, Walmir Tata Nkisi Katuvanjese; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de; SILVA NETO, José Pedro da (Org.). *Através das águas*: os bantu na formação do Brasil. São Paulo: FEUSP, 2023, p. 29-42. <https://doi.org/10.11606/9786587047522>.

Canudos, memórias de um combatente: a guerra como uma pequena história

[*Canudos, memories of a soldier: the war as a small story*]

Juan Recchia Paez^I

RESUMO • Aos 76 anos, o ex-combatente Marcos Evangelista da Costa Villela Júnior escreveu uma “pequena história” na qual rememora, como testemunha ocular, a guerra de Canudos (1896-1897), na Bahia. A releitura desse documento possibilita a compreensão de um fato central na formação do Brasil como república e revela a formação de um campo de saberes subalternos que desafia as versões hegemônicas da guerra. A leitura comparativa de obras consagradas sobre Canudos propõe repensar a ligação entre oralidade e escrita a partir de noções como a “retórica da sinceridade”, em que o testemunho se combina com a narrativa e referências cultas de acordo com o nível de alfabetização do autor. Disso se deduz que se trata de uma pequena história que produz grandes efeitos, pois as estratégias de legitimação acabam por subverter a ordem da historiografia oficial e convertem o soldado republicano em um herói sertanejo.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Canudos; memórias;

testemunho. • **ABSTRACT** • At the age of 76, the ex-soldier Marcos Evangelista da Costa Villela Júnior wrote a “short story” in which he recalls, as an eyewitness, the war of Canudos (which took place in the state of Bahia between 1896 and 1897). The rereading of this document allows us to understand a central event in the formation of Brazil as a republic and reveals the formation of a field of subaltern knowledge that challenges the hegemonic versions of the war. The comparative reading of relevant works on Canudos war proposes a rethink of the connection between orality and writing, where testimony is combined with narrative structures based on notions such as “rhetoric of sincerity”. From this analysis, it can be deduced that this is a small story that produces great effects, where the legitimization strategies end up subverting the order of official historiography and converting the republican soldier into a *sertanejo* hero. • **KEYWORDS** • Canudos; memories; testimony.

Recebido em 9 de setembro de 2024

Aprovado em 5 de junho de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

RECCHIA PAEZ, Juan. Canudos, memórias de um combatente: a guerra como uma pequena história. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10754.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10754

^I Universidad Nacional de La Plata (UNLP, La Plata, BA, Argentina).

*“Foi vingado o coronel Tupi... E –
fato que foi observado por todos – o
soldado ao voltar dessa carga
tremenda, ferido, mutilado,
chamuscado do incêndio, coberto da
poeira dos escombros, exausto e
ofegante da luta, vestes dilaceradas
nos pugilatos corpo-a-corpo –
indiferente à dor e indiferente à vida
que se lhe escapava lentamente
pelas artérias rotas – vinha
chorando como uma criança,
murmurando numa veneração
estranha o nome do heroico
comandante” (Euclides da Cunha,
2009, p. 100).*

Em 1951, aos 76 anos, o ex-soldado Marcos Evangelista da Costa Villela Júnior (1875-1965) escreveu um manuscrito em formato de diário no qual, a partir da sua própria experiência, a guerra de Canudos é narrada como uma “pequena história”². A publicação de 1988 (e posteriormente a reedição de 1997), com introdução, estabelecimento de notas e dados biográficos por Ruth Villela Cavalieri, resgata

2 “[...] é a guerra contada como *pequena história*, ou seja, de uma perspectiva individualista e cujos detalhes particularíssimos ilustram, de alguma forma, a *grande história* dos acontecimentos” (CAVALIERI, , 1988, p. 6, a partir de agora todas as citações correspondem à seguinte referência). Nesse sentido benjaminiano é que examinaremos como os detalhes do texto não apenas ilustram, mas também distorcem, as versões consagradas do acontecimento.

esse documento tão particular sobre os acontecimentos³. O livro está estruturado em duas partes que correspondem às duas últimas grandes expedições militares a Canudos: a 3ª Expedição, denominada Moreira César, e a 4ª Expedição, liderada por Arthur Oscar. A parte I corresponde a uma narrativa mais breve, narrada sempre em primeira pessoa, na qual Villela Júnior nos apresenta sua participação nos combates e também o grau de obediência imposto pela hierarquia militar. Nessas peripécias narradas, relatam-se as dificuldades de sobreviver no sertão logo depois da derrota da terceira expedição e imediatamente após a morte do comandante Moreira César no começo do mês de março de 1897. A parte II, mais extensa, relata as ações de Villela Júnior à frente da falida expedição Moreira César. O labor do então sargento na linha de frente da batalha adquire especial relevância pela sua função como fiel artilheiro republicano. Essa função se completa com a última seção do livro intitulada “Armas e heróis” na qual são registradas as tecnologias e os notáveis combatentes republicanos⁴.

Em toda a sua obra, a narrativa de Marcos Evangelista busca diferenciarse das versões oficiais da guerra, especialmente daquelas produzidas por outras autoridades republicanas, como nos casos de Antônio José de Siqueira Meneses que, “no calor da hora” (GALVÃO, 1977), publicou em setembro de 1897, sob o pseudônimo de Hoche, vários artigos no jornal *O País*; e também de Dantas Barreto (1898), a quem devemos as duas descrições militares mais completas da guerra, publicadas nos anos de 1898 e 1905. Da mesma forma, por meio da memória e da oralidade, essa obra realiza uma peculiar releitura do acontecimento bélico e, como veremos na continuação, ganha relevância diante da versão mais consagrada da guerra de Canudos, escrita por Euclides da Cunha e publicada em 1902⁵.

Em disputa com interpretações radicais do conflito, como foi o *Libello republicano*, publicado em 1899 por César Zama⁶, Villela Júnior (1988, p. 116), na seção “Armas e heróis”, afirma que: “[n]ão faço com estas declarações favor a ninguém; só lamento não ter o dom de ubiquidade para estar em toda parte, a fim de que nenhum dos bravos ficasse esquecido, e assim enriquecer a nossa história”. Sua perspectiva, está determinada, em primeiro lugar, pelo posicionamento como testemunha ocular

3 A segunda edição aponta o nome “Marcos Evangelista C. Villela Júnior”, distorcendo a versão correta do nome do autor, como aparece na primeira edição: “Marcos Evangelista da Costa Villela Júnior”.

4 Para uma cronologia detalhada da guerra, consultar: Costa (2017).

5 Já no ano 1956 Gustavo Barroso (1956, p. 30), na coluna jornalística Segredos e Revelações da História do Brasil, lê o texto inédito de Marcos Evangelista citando a expressão “Troia de Palha” de Euclides da Cunha.

6 Esse “libelo”, publicado sob o pseudônimo de Wolsey, declara-se, desde as primeiras páginas e as epígrafes, como uma “página histórica” que não é produto de interesses ou paixões individuais, mas como um “tributo à verdade” (ZAMA, 1899, p. 3). A interpretação que Zama propõe repensa a guerra como um conflito de interesses político-econômicos entre os proprietários de terras e o povo. Sob o pretexto de pacificação, foi feito o extermínio daqueles que ousaram resistir às ordens dos proprietários das fazendas.

dos fatos⁷. Mas esse objetivo é tão difícil de alcançar que, de imediato, o combatente acaba recorrendo ao sobrenatural para alcançar aquele dom da onipresença sobre os acontecimentos que ele, na verdade, não testemunhou. Essas duas posições complementares são fundamentais na encenação das memórias da guerra, e é por isso que o texto está repleto de anotações e recontagens dos nomes próprios dos soldados e sargentos que compunham os batalhões de guerra. Essas memórias são uma vindicação das ações heroicas de muitos dos combatentes anônimos ou não reconhecidos nas escrituras da guerra: “Apesar de passados 54 anos, nada esqueci. E meu intento ao registrar esses fatos é fazer justiça e bem servir ao Brasil” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 121). A narração destaca, em diversas ocasiões, as péssimas condições da luta como forma de expor a realidade vivida por um grupo muito particular que se distinguirá de todos os outros pelotões: “Em toda essa marcha, repito, quem mais sofria éramos nós da artilharia” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 19).

Essa noção de guerra como uma “pequena história”, proposta por Ruth Villela Cavaleri (1988, p. 6) na apresentação da primeira edição em 1988, sugere a definição de um narrador, no sentido benjaminiano, de contador de histórias. O narrador-testemunha utiliza a primeira pessoa para legitimar seu texto e apresentar detalhes de acontecimentos nunca antes revelados. Para isso, propõe o que chamaremos de “retórica da sinceridade”. Trata-se de uma retórica em que o sujeito do enunciado afirma que não há erros no que é contado mesmo que admita omissões não voluntárias como produto inerente da memória. Esse testemunho define-se a partir de uma noção de sofrimento ligada à reivindicação do lutador como cidadão fiel. Omitir, nesse caso, seria diferente de inventar, e a memória com suas imperfeições torna humana a narração dos acontecimentos. Desse modo, Villela Júnior (1988, p. 51) afirma: “Assim terminou para mim a odisseia da brigada do coronel Moreira César, cujos acontecimentos do dia a dia nunca foram revelados em detalhes, como acabo de fazer. E se houve omissões, acréscimos não houve. É o que afirmo; palavra de honra de um velho soldado sofredor”.

Entrando na profundidade da aparente simplicidade do texto, encontramos, então, referências a concepções de memória e ao ato mesmo de escrever. O texto expõe e constrói sua própria legitimação de forma metaliterária: “Tudo quanto relatei foi produto da minha memória, acredito que sem discrepância. Apesar de passados 54 anos, nada esqueci” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 121). Além de conceber a memória como pura e transparente, o autor desenvolve diversas operações para se marcar como uma pessoa de carreira educada e de conhecimento. Num ato repetitivo de singularidade, o texto está repleto de alusões sobre a formação desse militar que o distanciam da figura geralmente concebida do soldado ignorante. Essa diferença entre a história contada por um conhecedor de relatos e um simples soldado é tematizada no meio do texto com um exemplo quase de fábula: “Um poeta baixo e corcunda, que se tinha em conta de sabichão, perguntou a um soldado ignorante o que era um ponto de interrogação. Este lhe respondeu que era uma figura baixa e corcunda que servia para fazer perguntas” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 93).

7 Outro caso muito interessante, enquanto narração de um testemunho ocular, é o texto de Manuel das Dores Bombinho que, em 1898, publica uma versão poética, escrita em versos, sobre o episódio da guerra de Canudos.

Assim, o texto funciona também como um conto popular em que a oralidade tem muito peso e exemplos, costumes e ditados populares fazem parte da construção dos eventos da guerra. Outras fontes vêm das histórias que o próprio (VILLELA JÚNIOR 1988, p. 89) ouviu na frente de batalha: “Isto eu narro por ouvir de alguns companheiros que assistiram, pois logo que se apertou o cerco, eu estava em péssimo estado de saúde, porém dentro da trincheira”. Nesses casos se apoia ele em fontes orais para completar as informações que não conheceu pessoalmente. Como, por exemplo, acontece com o aparecimento das duas cascavéis no início das histórias de cada expedição, que é uma das formas populares de construir uma narrativa em que os conflitos com o inimigo são determinados pelos bons ou maus presságios das primeiras ações. No primeiro caso, a cascavel foge, no segundo, os republicanos a matam: “Fatos como estes eram constantes e constituíam para nós mais um inimigo flagelante”, conclui Villela Júnior (1988, p. 57).

Na procura dessas legitimações, entre outras tradições discursivas utilizadas, o texto constrói um marco legal onde a palavra jurídica funciona como prova escrita. Villela Jr. compara, com muito cuidado, suas manifestações com as dos relatórios de guerra. Como no caso de “A visita do Marechal Bittencourt”, em que ele narra seus encontros com o alto comando e comenta um episódio em que o marechal lhe entrega uma carta com a caligrafia do general Arthur Oscar. Após elogiar seu hábil manejo da artilharia, Villela Júnior comenta a incumbência que o general lhe dá para narrar os acontecimentos e reproduz uma cena central nesse processo de legitimação:

O general mandou me chamar e disse: “Cadete, o senhor vai embora; é uma recomendação dos médicos, por seus ferimentos e estado geral. Já determinei que providenciassem um animal encilhado para conduzi-lo até Queimadas”. Eu respondi: “Senhor general, apesar do meu estado, ainda me sinto em condições de aguentar até o fim, se V. Ex.^a o permitir”. Mas o general insistiu: “Absolutamente, não consentirei. O que você fez já foi demais e eu quero que você conte a história”. (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 84).

Essa cena, que representa um diálogo com a maior autoridade bélica, expõe a própria história como uma dívida enorme do indivíduo com a nação. Marcos Evangelista, escrevendo suas memórias, cumpre um dever que lhe foi atribuído pelo general comandante do exército republicano. Sua enorme ação heroica não terminava na frente de combate: tendo cumprido a ordem de retirada do campo de batalha uma vez ferido, era seu dever como cidadão republicano narrar as suas memórias. Marcos Evangelista da Costa Villela Júnior desenvolve o que podemos chamar de “truque dos fracos” (LUDMER, 1984 – tradução própria) por meio do qual formula uma tática muito produtiva ao assumir seu lugar de obediência e, a partir daí, descrever as suas ações como se fosse um relato necessário para a nação. Ele aproveita a retórica da falsa modéstia para falar da sua versão dos fatos: “Sinto, no entanto, não ter queda para escritor, a fim de dar um cunho mais elegante a esta narrativa, feita apenas em reverência à Pátria e aos meus companheiros de luta” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 121). Além da falsa humildade, a escritura do combatente, como veremos na continuação, é um jogo de deslocamentos e efeitos estéticos onde a aparição da voz do ex-soldado desafia as versões hegemônicas da guerra de Canudos.

*“Nessa narrativa não visei outra
coisa senão dizer a verdade sobre
a campanha de Canudos,
mostrando principalmente os feitos
dos nossos bravos que se
sacrificaram acreditando dar à
Pátria tranquilidade e sossego”
(Villela Júnior, 1988, p. 101).*

A expedição de Moreira César é narrada de forma muito particular. Foi nessa operação fracassada que Villela Júnior estreou na guerra aos 22 anos. A narração do combate é muito breve, e já nas primeiras páginas o fracasso fica exposto. Após a morte do comandante Moreira César, o batalhão todo empreende uma retirada descontrolada pelo sertão, intitulada “A retirada que não houve”. Nos eventos desses capítulos há uma tensão determinante entre o desejo de destacar as ações heroicas dos militares no campo de batalha e a “retórica da sinceridade”, pela qual Villela Júnior obriga-se, como testemunha ocular, a mencionar os fracassos e as falhas da campanha. O texto tem a riqueza de expor essa tensão:

Isto nunca foi dito aos brasileiros para mostrar a bravura de nossa gente e dos nossos chefes, a quem nunca deixei de venerar, cultivando sempre e sempre a sua memória. Antes de narrar o prosseguimento da marcha até Favela, devo aqui render um preito de homenagem à intrepidez, bravura, calma e resignação com que se portou o nosso comandante-em-chefe, o heroico general Arthur Oscar, cujo exemplo empolgou toda a tropa. (VILELLA JÚNIOR, 1988, p. 63).

Essa citação é rica na medida em que denuncia os silêncios das versões oficiais das quais Villela Júnior distancia-se e, ao mesmo tempo, se combina com uma simultânea apologia ou veneração aos seus comandantes. Chama a atenção que, ao lado de valores como valentia e coragem, seja mencionada a resignação como um caráter cristão que serve para humanizar essas figuras.

Na seção “Um pecadilho de Guerra: o roubo do Marmitão”, condensa-se o clímax da “retórica da sinceridade”, e os fracassos da campanha militar no sertão configuram as condições precárias e dolorosas em que os soldados avançam (ou pelo menos tentam avançar), colocando em primeiro plano as condições do corpo no espaço hostil. Diante das atrocidades da guerra e das agruras sofridas, a narrativa torna-se uma espécie de cura e enuncia uma noção de prazer definida da seguinte forma: “É com o maior prazer que relato todos os feitos desta truculenta campanha, que, de um lado, mostra a perda de tantas vidas preciosas e, de outro, um padrão de glória, pela bravura dos combatentes” (VILELLA JÚNIOR, 1988, p. 82). Esse tipo de encenação pode ser lido a partir do que chamamos de “dupla precariedade”. Assumiremos essa precariedade em dois sentidos correspondentes: por um lado, essa memória do soldado é considerada pela historiografia, comparada a obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, como um

“texto menor” (DELEUZE; GUATTARI, 2008). Por outro lado, o testemunho é precário na medida em que as vidas dos combatentes podem ser definidas como “vidas precárias” (BUTLER, 2006) no sentido de uma tentativa de abordagem da questão próxima de uma ética da não violência, baseada na compreensão de como é fácil eliminar a vida humana daqueles que lutaram a favor e contra o regime republicano.

No último capítulo, a narrativa do autor, como quase tudo o que é premeditado em Canudos, se volta para esses outros tipos de cenas: “Más é preciso também falar de algumas passagens relativas à convivência da tropa em suas horas de lazer, quando o inimigo dava uma trégua” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 96). Em grande medida, esses trechos procuram humanizar o lutador republicano para figurá-lo não como um herói distante, mas como um herói de carne e osso que aspira a ter direitos, a constituir-se como cidadão. O trabalho com a representação que o memorialista procura fazer – narrar esteticamente os atos dos “verdadeiros heróis” de Canudos – torna-se muito difícil e por vezes muito árduo. Para cumprir com esse dever, nesse capítulo o autor narra fugas de soldados das linhas republicanas e reclama para aqueles “covardes” e “traidores” dentro do lado republicano que, por exemplo, ferem a si mesmos para escapar da frente de batalha. Por fim, essa humanização será aplicada à descrição de si mesmo e sobretudo ao seu trabalho como artilheiro, atividade determinante para a vitória republicana. Essa encenação da guerra cotidiana pode estar associada às imagens captadas por Flávio de Barros, em especial a fotografia “Refeição na bateria do perigo” (Figura 1), que encena um almoço cotidiano na frente de guerra.

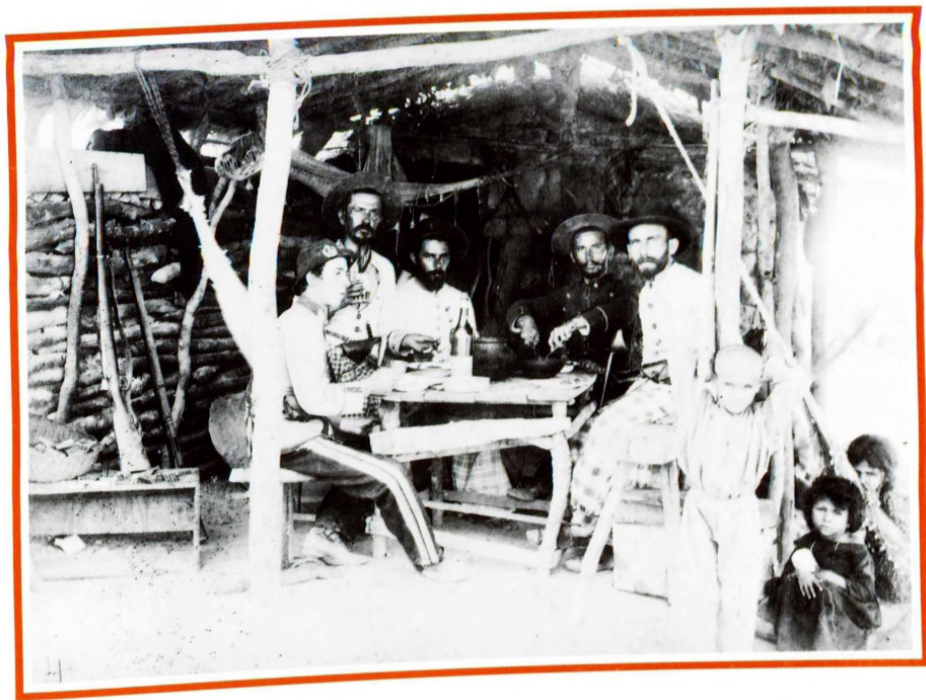


Figura 1 – “Refeição na bateria do perigo”, de Flavio de Barros (ALMEIDA, 1997, p. 67)

Essa cena cotidiana na frente de batalha possibilita uma leitura dos “perigos do arquivo” (RAMOS, 1987) a partir do questionamento das formas pelas quais os combatentes (oficiais e soldados) se relacionam entre si e com as crianças jagunças. Ao mesmo tempo, possibilita a reflexão sobre como essas figuras foram representadas através da mediação do fotógrafo. Nessa imagem poderíamos acrescentar a presença de Villela Júnior no improvisado quartel de artilharia, que completa, em outra perspectiva, o quadro do refresco de convívio como espaço de encontro durante uma pausa no combate.

São vários os fragmentos em que Villela Júnior relata sua experiência como artilheiro e se estabelece como “previsor” de tragédias ou batalhas perdidas. Esses fragmentos operam como uma reivindicação dos saberes do subalterno em oposição à tomada de decisões da liderança militar e ao conhecimento autoritário de figuras como Siqueira de Meneses⁸. Nessa linha, o narrador se descreve a si mesmo como uma figura digna e merecedora de reconhecimento na batalha: perspicaz, obediente, cuidadoso e clarividente. É um dos combatentes que tem iniciativa própria, mas que também é disciplinado e nunca age (segundo a sua própria história) de forma individual ou desatenta em relação aos objetivos republicanos. Bom narrador, Villela Júnior (1988, p. 31) posiciona-se ao longo da história e estabelece um vínculo particular com os demais combatentes: “Eu ouvia tudo e seguia à frente, sofrendo as dores mais cruciantes que se possa imaginar, pensando na situação e dizendo de mim para mim que era minha força moral que estava sustentando aquela gente”.

A situação dolorosa aqui está diretamente ligada aos sentidos e à percepção do narrador. A previsão narrativa que se baseia na reflexividade é colocada a serviço do apoio aos colegas, agindo a partir da solidariedade e reivindicando nisso princípios morais. Com essas operações textuais, o sujeito deliberativo amplia a narrativa do retiro e dá conta de suas decisões e de suas ações propositais quando tudo já falhou. Diante da dissolução, o militar toma a palavra e coloca em cena sua capacidade retórica para ordenar ações grupais e falar com seus companheiros:

Datei e mandei todos assinarem, sendo que, dos que não sabiam ler, relatei nomes e corpos a que pertenciam, fechei com minha assinatura, enrolei, coloquei dentro do canudo e disse: “Eu não posso andar mais do que estou andando, com os pés em chaga viva, como estão vendo; não quero sacrificar ninguém, nem quero que ninguém se sacrifique por mim; todos me obedeceram cegamente defendendo a vida como podíamos; agora dou plena liberdade a todos, e quem estiver em condições de marchar pode seguir; eu seguirei na retaguarda conforme Deus quiser e, com minhas armas, enquanto tiver forças me defenderei”. (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 31).

O narrador, também, constrói-se como um grande orador, o que não é um fato

8 Aqui poderíamos comparar, por exemplo, o grande valor que os textos de Siqueira de Meneses (1897) e Dantas Barreto (1898) dão à descrição cartográfica do terreno canudense (que inclui um grande número de mapas) em oposição às breves passagens em que Villela Júnior expõe suas impressões sobre a caatinga. No caso dos oficiais, a descrição responde a um objetivo claro de conquista do território, enquanto nas *Memórias...* surge uma relação mais harmoniosa e fraterna entre a natureza sertaneja e o modo de ser do brigadeiro.

menor, pois indica suas próprias capacidades e a vontade primária de ser autoridade na guerra. A retórica de encorajamento, típica da arenga⁹, expõe as dificuldades, reconhece a obediência, menciona a providência, concede liberdade e dá o exemplo correto. A menção ao porte de armas antecipa ameaças subsequentes e serve de lição para outros combatentes que acabam mortos por não as portarem. A conjunção entre obstáculos, aventuras e resoluções também se repete posteriormente para evidenciar as ações rápidas e decisivas do narrador. Por exemplo, são enfatizados os conhecimentos e habilidades estratégicas que o autor possui sobre a preparação para os combates e o destaque de ações marcantes na frente de batalha, como, por exemplo, saber montar um cavalo: “Desatei o talim da espada, passei por cima dos embornais de munição e víveres, tirei a espada do francelo e meti por dentro do talim, entre este e o corpo, ajustei tudo bem e cá n’água” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 41-42).

Porém, no texto vislumbram-se os silêncios, que funcionam como o outro lado dessa encenação. Como indicam várias outras fontes, Villela Júnior (1988, p. 28) é um dos soldados que, após o fracasso da terceira expedição, acaba entregando os canhões à “multidão de jagunços”. A culpa é dissipada pela narração do acontecimento como inevitável dentro da “retórica da sinceridade” como já vimos. Essa retórica, forçosamente, pode ser lida como uma estratégia narrativa que busca apagar a possibilidade de um narrador mentiroso. Porém, o resultado do seu discurso deliberativo é altamente negativo, visto que nenhum dos seus companheiros decide continuar a marcha com ele, tal como o texto diz: ele estava sozinho, “contando com a companhia de Deus e do Cristo, além das armas que conduzia” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 32). Paradoxalmente, o grande feito proposto pelo narrador é reconhecido como um fracasso.

Essa cena também pode servir de desculpa para justificar a desistência ou fuga individual da terceira expedição da qual Villela Júnior é participante. Após fazer o discurso aos companheiros, com grande presença de um narrador em primeira pessoa, o texto descreve as aventuras solitárias do “eu” que, acompanhado por Deus, vagueia por um espaço vazio onde só encontra mortos e fantasmas. Nesse percorrer, o fato heroico é sobreviver no sertão, onde a sede e a fome viram os verdadeiros inimigos. Para conseguir isso, Villela Júnior revela sutilmente suas habilidades e conhecimentos. Uma delas é a sua capacidade retórica, já que, a partir do monólogo ou diálogo interno consigo mesmo, suas aventuras estarão acompanhadas pela Providência: “Continuei sozinho, dizendo comigo mesmo: ‘é sina marchar só, mas Deus é grande e acompanhará’” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 34)¹⁰. Entre outras habilidades, destacam-se seu incontável conhecimento de botânica e as estratégias utilizadas para obter comida e bebida na natureza inóspita. Como apontamos anteriormente, essa aliança entre Villela Júnior e a natureza sertaneja prefigura uma identificação diferente daquela de outros oficiais e governantes republicanos e

9 A arenga é o típico das histórias de guerra que podemos encontrar em quase todos os escritos sobre o tema Canudos, desde os poemas de cordel, passando pelas *Memórias...* até as versões de Euclides da Cunha.

10 Tanto o destaque da capacidade retórica oral quanto a reivindicação da clarividência constituem características típicas das crônicas de conquista e colonização do continente americano que parecem operar aqui como tradições conhecidas por Villela Júnior.

estabelece uma perspectiva e um conhecimento sobre a natureza local do cearense. Nessa perspectiva, o narrador inverte os valores negativos de sua fuga ou “marcha solitária” ao mencionar atos de salvação de um médico e exemplos de outros companheiros “covardes” que não tinham espírito de grupo nem solidariedade.

Será mais tarde, com a expedição de Arthur Oscar, que se abrirá a possibilidade de refazer o caminho perdido na terceira expedição. O capítulo abre com uma dupla operação discursiva e literária: a exaltação da figura do coronel Siqueira de Meneses e a previsão de novos combates deduzidos pela presença de uma cobra cascavel, que atua como um bom presságio. Com Siqueira de Meneses no comando, o Batalhão de Artilharia efetivará seus ataques e bombardeios. O narrador descreve cuidadosamente o novo armamento, fixa termos técnicos para as armas mais utilizadas (“kropatschek”, por exemplo) e destaca seu conhecimento “subalterno” nesse campo em contraposição ao desconhecimento de seus superiores: “Mas ele não se convenceu com as minhas palavras do artilheiro experiente” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 67). É agora que sua precisão de ataque, ao comando da Matadeira, não diminuirá nunca e será efetiva no final de cada seção.

No capítulo “Artilheiro do 32, a matadeira”, Villela Júnior expõe e desenvolve suas habilidades como soldado de artilharia com o auxílio da arma mais poderosa e famosa da última campanha militar^{II}. A narrativa coloca em primeiro plano a capacidade do narrador de prever problemas e resolvê-los: o narrador antecipa tragédias e fala com seus superiores explicando o verdadeiro funcionamento do canhão 32. Devido ao uso indevido do canhão, outro soldado “cego” foi “vítima de sua imprudência e ignorância e também de sua falta de urbanidade e atenção para com seu subordinado, que humildemente tentara livrá-lo de um perigo” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 74).

Na narrativa *Os sertões*, de Euclides da Cunha, relata-se essa mesma cena, mas, na prosa euclidianiana, a verdadeira culpa da tragédia não teve que ver com o mau uso do canhão Witworth mas sim com a agência imprevisível dos fanáticos canudenses. Vejamos na continuação um fragmento narrativo que ilustra essa mudança de ponto de vista entre uma e outra versão:

Doze rostos apenas de homens ainda jacentes, de rastro, nos tufo das bromélias. Surgem lentamente. Ninguém os vê; ninguém os pode ver. Dão-lhes as costas com indiferença soberana vinte batalhões tranquilos. Adiante divisam a presa cobiçada. Como um animal fantástico, prestes a um bote repentino, o canhão Witworth, a *matadeira*, empina-se no reparo sólido. Volta para Belo Monte a boca truculenta e rugidora que tantas granadas revessou já sobre as igrejas sacrossantas. Caem-lhe sobre o dorso luzidio e negro os raios do sol, ajazando-a de lampejos. Os fanáticos contemplam-na algum tempo. Aprumam-se depois à borda da clareira. Arrojam-se sobre o monstro. Assaltam-no; aferram-no; jugulam-no. Um traz uma alavanca rígida. Ergue-a num gesto ameaçador e rápido...

II O caso da Matadeira 32 é emblemático por envolver a difícil movimentação de uma arma de grosso calibre pelas complexidades do território sertanejo. A grande tarefa de colocar esse canhão direcionado à cidadela de Canudos é narrada em Fontes (2016).

[...]

O ódio votado aos canhões, que dia a dia lhes demoliam os templos, arrebatara-os à façanha inverossímil, visando a captura ou a destruição do maior deles, o Witworth 32, a *matadeira*, conforme o apelidavam. Foram poucos, porém, os que se abalançaram à empresa. Onze apenas, guiados por Joaquim Macambira, filho do velho cabecilha de igual nome. Mas ante o grupo diminuto formaram-se batalhões inteiros. (CUNHA, 2001, p. 300).

A narrativa de Euclides, como vemos, resgata o ponto de vista dos jagunços, diferentemente da perspectiva indicada por Villela Júnior. Por sua vez, Villela Júnior (1988, p. 75) reclama com seus superiores e, através de sua experiência como artilheiro, não só os convence, mas também testa seus conhecimentos usando o canhão 32, já que, após uma explosão causada pelo uso indevido da arma, “ninguém mais quis operar com o 32”. Nessa reviravolta de posições, ao narrar o uso do canhão para massacrar o inimigo, ele identifica a pessoa que o ajuda, seu colega João Tomás, não estritamente como “brasileiro”, mas como cearense. Ao disparar o canhão 32, o amigo exclama: “Conheça, jagunço, o peso do cearêncio!” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 77). Sem ultrapassar os papéis de sua categoria, o autor combina muito urbanamente as ações de comandar e as de obedecer e, graças a essas, torna-se um dos responsáveis pela destruição da igreja-fortaleza de Antônio Conselheiro. Por isso, na sua versão dos atos, ele passa de subordinado a herói, ganhando, como prêmio, um café numa caneca de flandres e umas três bolachas velhas que achou saborosíssimas. Há, portanto, duas mudanças que ocorrem com o surgimento dessa voz subalterna entre as múltiplas versões dos acontecimentos da guerra. Por um lado, o posicionamento do subordinado como herói que desafia relatos anteriores de autoridades militares. Por outro lado, nesse relato, pode-se inferir, Villela Júnior se identifica, antes de tudo, como alagoano e sertanejo para, como no caso de João Tomás, ser considerado também *brasileiro*. Segundo a história, a bravura e o heroísmo vêm de suas qualidades sertanejas¹². Há fragmentos textuais em que o narrador repete ditos e falas típicas dos sertanejos. Por exemplo: “enchi da preciosa manjuba, e [...] pus a farinha num embornal” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 34). No início da narrativa parece que o autor está aprendendo essas palavras no calor da guerra, mas, na verdade, à medida que o texto avança, ele se revela um filho nascido no sertão:

“O principal o senhor não sabe, pois ainda não perguntou onde eu nasci. Eu lhe digo: nasci num povoado do município de Pão de Açúcar, no sertão de Alagoas, chamado Meirus. Também sou sertanejo.”

12 Nessas colocações ressoa a famosa frase euclidiana que Villela Júnior conhecia bem: “o sertanejo é, antes de tudo, um forte”.

13 No prefácio de *Os sertões*, Euclides da Cunha (2001, p. 61) afirma o objetivo de sua narrativa: “Intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil [...] destinadas a próximo desaparecimento ante as exigências crescentes da civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir profundamente a nossa terra”.

Ao terminar a palavra *sertanejo*, Simão vibrou de entusiasmo, dizendo: “Eu logo vi, para um homem suportar tanta coisa só sendo sertanejo. Seu sargento, o sertanejo sofre desde o dia que nasce até o dia em que morre [...]”. (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 49).

A reivindicação do sertanejo não responde aqui, ao contrário da versão de Euclides da Cunha, por exemplo, a uma exaltação ideológica dos habitantes do interior contra as ondas de imigração que atingiram as cidades costeiras do país¹³. É, antes, uma reivindicação do que é seu, a partir da qual Villela Júnior também reivindica o seu direito à cidadania nacional. Há toda uma estratégia de construção de uma genealogia que reconhece o alagoano como filho legítimo da república brasileira. Visto por esse ângulo, o soldado republicano é o outro, mas, ao mesmo tempo, é igual ao homem do sertão contra o qual está lutando. O texto funciona assim como uma espécie de condecoração para o autor e busca conceder a ele o título de cidadão legítimo da República. No ato de guerra, ambas as identidades conflitantes são (con)fundidas, e as armas e os objetos são representativos disso. É uma condição material da guerra, onde, como vimos, os papéis entre vencedores e vencidos tornam-se, paradoxalmente, intercambiáveis já que o texto é um “documento” que converte o sertanejo em brasileiro.

A tese proposta por Miriam Gárate (2002) postula que o que é comumente analisado como uma inversão da antítese civilização-barbárie, na verdade, consiste num duplo processo através do qual a escrita da antítese é desconstruída e perde o seu significado taxonômico. De acordo com essa leitura de Gárate, as textualidades mais próximas do conflito bélico não apenas “invertem” (através da imagem) alguns dos seus enunciados “científicos”, mas também nos obrigam a “subverter” a própria hierarquia textual. Assim como ocorre na relação entre os acontecimentos ocorridos e a memória narrativa de Villela Júnior, nesse processo de subversão da antítese, as duas operações que Gárate menciona (de fazer e de falar) não podem ser dissociadas. O trabalho com a memória realizado por ele, é um claro exemplo de como as maneiras pelas quais o paradoxo, a antítese e a contradição textual “subvertem” as hierarquias genéricas, conceituais e, portanto, políticas que redefinem o acontecimento de Canudos.

Ao final do texto, ao voltar às cidades do litoral, Villela Júnior conta as outras aventuras burocráticas e políticas que teve que realizar, após o conflito, para a valorização e reconhecimento do seu trabalho como combatente. Para um soldado, a luta de Canudos torna-se também uma batalha contra as instituições republicanas em busca do reconhecimento de sua dupla ação: a luta e a escritura da luta. O autor formaliza seu pedido ao final do texto:

Estes foram os nossos valorosos soldados. Esses foram os eventos a que presenciei. Os sofrimentos suportados nessa campanha, como aquele de brigar 14 dias consecutivos curtindo fome, sem demonstrar o mais ligeiro gesto de desfalecimento, bastam para comprovar a fibra da nossa gente, que nos dá orgulho de dizer: “Sou brasileiro”. (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 120).

A reivindicação não é apenas apresentada perante a instituição burocrática governamental, mas, também, no desejo de escrever o acontecimento, Marcos

Evangelista disputa com a instituição literária. Embora não haja muitas referências literárias no texto além das assinaladas, há menção textual aos versos “Meninos, eu vi!” do poema “I-Juca-Pirama” de Gonçalves Dias. Essa referência nos permite apontar o valor da postura testemunhal que se completa com as frases em que a memória e a visão agem em conjunto: “Que eu lembre [...] que eu vi com meus olhos, como diz o poeta” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 60). Da mesma forma, a definição da narração da guerra destaca-se como uma tarefa estritamente literária a qual será o início da configuração de uma moderna literatura brasileira que, no final do século XIX, estava travada em uma árdua disputa. O autor, com suas afirmações, consegue inscrever-se nessa disputa para logo após ressaltar o fim da sua múltipla aventura: “E foi nesse momento que terminou a minha luta de Canudos” (VILLELA JÚNIOR, 1988, p. 95).

A MODO DE CONCLUSÃO: PEQUENA HISTÓRIA, GRANDES EFEITOS

“Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘como realmente foi’. Significa apropriar-se da memória quando ela surge num momento de perigo” (Walter Benjamin, 1987, p. 224).

As *Memórias...* de Marcos Evangelista da Costa Villela Júnior podem ser consideradas como um texto múltiplo, ao contrário de parecerem uma pequena história insignificante sobre a guerra de Canudos, composto de diversas tradições literárias e discursivas que lhe emprestam uma particularidade textual. Entre elas se encontra o relato oral, o testemunho ocular, exemplos, fábulas e o conto popular; e também, a resposta jurídica, a crítica verídica dos fatos e o relatório militar. Nessa relação entre tradições literárias e tradições discursivas se observa um efeito estético muito peculiar que não deixa de ter objetivos pragmáticos: fazer de Villela Júnior um cidadão brasileiro e, das suas memórias, um texto verossímil e acessível para o leitor comum.

É por tudo isso que a obra de Marcos Evangelista da Costa Villela Júnior pode ser considerada como um texto que habilita, historicamente, uma concepção outra do ato estético para falar de um acontecimento tão relevante para a república brasileira como foi a guerra de Canudos. Não somente pelo fato de se tratar de uma versão da guerra escrita por um ex-soldado com uma mínima hierarquia como a de artilheiro, senão também por ser uma obra que procura reivindicar heroicamente as ações que

permitiram a incorporação do sertanejo na cidadania brasileira¹⁴. Nas *Memórias...* o próprio soldado se reconhece como sertanejo, e com isso desmonta a linha divisória entre republicanos e fanáticos na qual se baseavam os princípios fundamentais do enfrentamento militar.

Ao contrário do que apontam inúmeros estudos críticos, em termos estético-discursivos, a guerra não só se reproduz a partir de oposições (moderno-atávico, civilização-barbárie, republicano-fanático, letrado-analfabeto), mas a encenação se completa, em todas as versões estudadas, com falsas vitórias, derrotas imprevistas, silêncios, omissões, cruzamentos e inversões. As representações se tornam necessárias para vencer a guerra, mas, ao mesmo tempo, falham em inúmeras instâncias, uma vez que as lutas simbólicas pela definição do marginal ocorrem num contexto em que os próprios sujeitos marginalizados são produtores e leitores de discursos muito diversos. O que significa dizer que é impossível pensar a guerra de Canudos deixando de lado a necessidade de visibilizar o labor de sujeitos não letrados que se apropriam dos acontecimentos mais relevantes da história nacional.

SOBRE O AUTOR

JUAN RECCHIA PAEZ é pesquisador pós-doutoral do Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Conicet-UNLP) e professor da Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación da Universidad Nacional de La Plata (FaHCE/UNLP) e da Escuela de Humanidades da Universidad Nacional de San Martín (EH/UNSAM).
recchiajuan@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7210-8393>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, C. F. *Canudos: imagens da guerra. Os últimos dias da Guerra de Canudos pelo fotógrafo expedicionário Flavio de Barros*. Rio de Janeiro: Museu da República/Lacerda, 1997.

¹⁴ Pensemos aqui as problemáticas que enfrentaram os soldados republicanos que voltavam de Canudos quando eram sentenciados a morar nas ladeiras menos custosas da cidade de Rio de Janeiro, processo que deu origem as famosas “favelas” (QUEIROZ FILHO, 2011).

- BARRETO, D. Última expedição a Canudos. Porto Alegre: Franco & Irmão, 1898.
- BARROSO, G. O papel da artilharia em Canudos. *O Cruzeiro*, Segredos e Revelações da História do Brasil, n. 2, 27 out. 1956, p. 28-30; p. 58. Biblioteca do MHN.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. V. I. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BOMBINHO, M. P. das D. *Canudos, história em versos*. São Carlos: Ed. Ufscar, 2002.
- BUTLER, J. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- CAVALIERI, Ruth Villela. Apresentação da 1ª edição. In: VILLELA JÚNIOR, Marcos Evangelista da Costa. *Canudos: memórias de um combatente*. Introdução, estabelecimento do texto, notas e dados biográficos de Ruth Villela Cavalieri. 2 São Paulo: Marco Zero, 1988, p. 15-21.
- COSTA, C. *Cronologia resumida da Guerra de Canudos*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2017. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/145d4>. Acesso em: jul. 2025.
- CUNHA, E. da. *Os sertões*: Campanha de Canudos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CUNHA, E. da. *Caderneta de campo*. Introdução, notas e comentário Olímpio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. (Cadernos da Biblioteca Nacional 6).
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- FONTES, O. Coelho. *Sergipe na guerra de Canudos*. Salvador: Ponto e Vírgula, 2016.
- GALVÃO, W. N. *No calor da hora: a Guerra de Canudos nos jornais (4ª Expedição)*. São Paulo: Ática, 1977.
- GÁRATE, M. V. Cruzar a linha negra e desfazer a oposição. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *O clarim e a oração: cem anos de Os sertões*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 379-390.
- LUDMER, J. Las tretas del debil. In: GONZALEZ, P. (Org.). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Huracán, 1984, p. 47-54.
- MENESES, A. J. S. de. (1896). Informe de Hoche. In: FONTES, Oleone Coelho. *Sergipe na Guerra de Canudos*. Salvador: Ponto e Vírgula Publicações, 2016, p. 57-109.
- QUEIROZ FILHO, A. P. de. Sobre as origens da favela. *Mercator*, v. 10, n. 23, set.-dez. 2011, p. 33-48. <https://doi.org/10.4215/RM2011.1023.0003>.
- RAMOS, J. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE, 1987.
- VILLELA JÚNIOR, M. E. da C. *Canudos: memórias de um combatente*. São Paulo: Marco Zero, 1988. (Coleção Resgate, v. 14).
- VILLELA JÚNIOR, M. E. da C. *Canudos: memórias de um combatente*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.
- ZAMA, Cesar. *Libello republicano acompanhado de commentarios sobre a Campanha de Canudos por Wolsey (Cesar Zama)*. Salvador: Typ. e Encadernação do “Diario da Bahia”, 1899.

Entre a escola e o talento: gênese das disposições discentes da Emesp

[*Between school and talent: the genesis of Emesp students' dispositions*]

Victor Alves de Abreu¹

Marcia Cristina Consolim²

RESUMO • O artigo investiga a gênese das disposições musicais/profissionais dos estudantes do 4º ciclo da Escola de Música do Estado de São Paulo – Emesp Tom Jobim, durante os anos de 2020 e 2021, e relaciona as trajetórias dos alunos às preferências estéticas e percursos profissionais no campo musical. O estudo analisa tanto o papel da escola no cenário da educação musical em São Paulo quanto o perfil social dos alunos. Os resultados mostram que, a despeito da postura democratizante da escola, a “ideologia do dom” – central no campo artístico-musical – é reproduzida pela instituição e incorporada pelos estudantes analisados, independentemente de sua origem social. Constatou-se, também, que a posição social dos alunos está associada às aspirações profissionais dominantes e dominadas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Ideologia do dom; educação musical; Emesp Tom Jobim.

• **ABSTRACT** • The article investigates the genesis of the musical and professional dispositions of students in the 4th cycle of Emesp – São Paulo State Music School Tom Jobim, during the years 2020 and 2021, and relates the students' trajectories to their aesthetic preferences and professional paths within the musical field. The study examines both the role of the school within the landscape of music education in São Paulo and the social background of its students. The findings show that, despite the school's democratizing stance, the “ideology of talent” – a central notion in the artistic-musical field – is reproduced by the institution and internalized by the students analyzed, regardless of their social origin. It was also found that the students' social position is associated with dominant and subordinate professional aspirations. • **KEYWORDS** • Ideology of talent; music education; Emesp Tom Jobim.

Recebido em 12 de junho de 2025

Aprovado em 25 de agosto de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

ABREU, Victor Alves de; CONSOLIM, Marcia Cristina. Entre a escola e o talento: gênese das disposições discentes da Emesp. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10763.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10763

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

2 Universidade Federal de São Paulo (Unifesp, São Paulo, SP, Brasil).

Este artigo propõe investigar a posição pedagógica da Escola de Música do Estado de São Paulo – Emesp Tom Jobim e as disposições estéticas e vocacionais dos alunos³. Considerando que o campo das escolas de música apresenta diversidade relativa em São Paulo, o propósito é mostrar que essa posição é específica e se diferencia das demais escolas por ter rígido processo seletivo conforme perdura a formação e, consequentemente, a profissionalização. Ao mesmo tempo, também se pretende mostrar que a diversidade social dos alunos se reflete em suas preferências e escolhas dentro do espaço escolar. Desse modo, a hipótese é a de que há homologia entre *habitus* e campo e, além disso, uma divisão do trabalho simbólico entre os socialmente dominantes e os dominados (BOURDIEU, 1989)⁴.

Para isso, procedeu-se a uma análise documental da trajetória institucional desde a sua fundação, identificando os projetos e as relações com o poder mantidas pelos fundadores, bem como se levantaram as fontes necessárias à construção das trajetórias dos alunos do 4º ciclo de formação da escola, isto é, o ciclo referente à *especialização profissional*. Analisar essa etapa de formação não foi aleatório, uma vez que nesse nível de estudos observam-se com maior clareza os efeitos da *illusio* compartilhada entre os alunos – há anos perseguindo estudos especializados na escola e em vias de fazer opção pela música como profissão. Assim, no primeiro tópico, tratamos da trajetória da instituição e definimos os critérios segundo os quais se estabelece sua legitimidade. Em seguida, apresentamos uma análise do curso escolhido e das questões metodológicas envolvidas no recorte. Finalmente, analisamos as trajetórias com o objetivo de associar, segundo nossa hipótese, as preferências dos alunos à sua posição social de origem.

3 Esse projeto obteve o apoio da Fapesp (2020/04649-5)

4 Vale ressaltar que tais resultados foram obtidos segundo o modelo de um “estudo de caso”, tendo em vista sua capacidade de preservar determinadas características fundamentais da vida social e ainda retirar das propriedades genéricas do grupo um exemplo prático de sua estrutura (YIN, 2001; BECKER, 1993).

O PROJETO DE UMA “ESCOLA LIVRE”

Fundada em 1989, a Emesp Tom Jobim até hoje é referência de ensino no Brasil e na América Latina. Até o ano de 2020, a escola possuía 1.606 alunos em seu corpo discente, distribuídos em mais de 90 cursos de formações profissional ou livre, populares ou eruditos⁵. Essa diversidade e quantidade de cursos ofertados, como comenta César Callegari, o secretário adjunto da Secretaria Estadual de Cultura do Estado de São Paulo à época de sua fundação, aponta para a consolidação da “formação cultural” como o “eixo estratégico” da secretaria⁶. O projeto inicial da escola propunha uma instituição voltada não só à promoção do ensino musical, mas também à incorporação dos diversos corpos estáveis da cultura do estado (a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Jazz Sinfônica, a Orquestra Sinfônica Jovem e a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo). Nascia então a “Universidade Livre de Música”, denominação que, nas palavras de Callegari, articulava “universalidade” e “diversidade”: “o termo universidade dava mais ligação com a ideia da universalidade da música, as várias formas da expressão musical e todas elas de alguma maneira amarradas dentro de uma perspectiva de formação”. Corroborando essa afirmação, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, o antigo secretário de cultura Fernando Moraes comenta que a escola era uma ideia inovadora e original em relação ao que existia “no exterior” e “principalmente na Europa”, algo não só “voltado para a música *stricto sensu*”, mas sim orientado a “explorar sua relação com outras atividades culturais” (CALADO, 1989, p. 5). Moraes comenta ainda que a instituição a se criar na época seria “uma universidade porque estaria baseada na relação universal da música com outras áreas” e seria livre “porque não vai se prender aos currículos e programas tradicionais de outras universidades” (CALADO, 1989, p. 5). Observa-se, pois, desde o período de fundação, uma tensão entre, de um lado, o projeto de formação de uma cultura geral e indiferente às hierarquias próprias ao campo musical e, por outro lado, a constituição progressiva de uma estrutura de cursos especializada e de um corpo docente e discente afinado com as regras do campo musical.

A criação de uma escola inovadora passava sobretudo pela construção de um currículo igualmente inovador, como lembra o compositor Arrigo Barnabé⁷, escalado para colaborar na idealização da escola. Segundo Barnabé, Callegari tinha em mente o que se passava culturalmente em Cuba, isto é, uma formação em música erudita e popular unificada. Entretanto, o primeiro currículo idealizado, concebido a pedido de Barnabé ao maestro Aylton Escobar, foi no sentido contrário à concepção inicial. O maestro criara um projeto “igual ao currículo do conservatório musical do Brooklin”

5 Informação fornecida pela própria Emesp via e-mail a nosso pedido.

6 Entrevista concedida por César Callegari, em dezembro de 2020, em São Paulo, a Victor Alves de Abreu. A partir desse ponto, todas as citações de suas falas se referem a essa entrevista.

7 Entrevista concedida por Arrigo Barnabé a Victor Alves de Abreu e Marcia Consolim, em São Paulo, em 2020. A partir desse ponto, todas as citações de suas falas se referem a essa entrevista.

e ignorara totalmente a “música popular”⁸. Foi preciso reformular esse projeto, empreendimento designado ao pianista Amilton Godoy – também fundador de uma das primeiras escolas de música popular do país, o Centro Livre de Aprendizagem Musical (Clam) –, ao educador Ricardo Breim e ao músico Hélio Ziskind⁹.

Portanto, o grupo mobilizado na consolidação do currículo inovador “vencera” em um primeiro momento aquele que tinha a pretensão “erudita”, mais cara às hierarquias tradicionais do campo artístico, indicando uma mudança estética e política, visto que enfatizava uma mistura entre gêneros musicais “nobres” e “populares”, ao mesmo tempo que apontava para a função social “revolucionária” da arte, marcada pela democratização do ensino de música no estado de São Paulo¹⁰. A tensão entre a pretensão “erudita” e a orientação “revolucionária” tornou-se fundamental para caracterizar a posição da instituição tanto no período de fundação até os dias atuais. Desde o início do funcionamento da escola, não foi possível a unificação dos gêneros “populares” e “eruditos” apesar do projeto do grupo “revolucionário”, sintetizado por Paulo Braga, segundo o qual “não se pode separar rigidamente os gêneros ‘popular’ e ‘erudito’”. Ao ser perguntado acerca da divisão entre as duas áreas, Braga afirma que, apesar de o primeiro ciclo (ofertado pela escola às crianças) compreender apenas habilitações de instrumentos eruditos com “professores especialistas em música erudita”, as práticas coletivas seriam com professores com “experiência em música popular”. No segundo e terceiro ciclos, a divisão é operada com a preocupação de sempre disponibilizar disciplinas “com todo mundo na mesma classe”. “Harmonia” e “escritura” são disciplinas que ficam em classes separadas, enquanto o restante das matérias de apoio deve ser junto. Nas palavras de Braga, há um “intercâmbio entre as informações que tem o cuidado estilístico e sonoro mais aprofundado na música erudita e a coisa mais criativa da música popular”¹¹.

É justamente na relação entre o popular e o erudito que, segundo a hipótese desse projeto, se estrutura a ambiguidade fundamental e a dupla função da instituição: a tensão entre moldes “conservatoriais/eruditos” de ensino e a democratização do ensino musical através da ruptura com aquela hierarquia.

8 Barnabé é enfático ao comentar o caso: “E aí eu chamei o Aylton pra fazer esse trabalho [...] [mas] ele se revelou contrário [ao projeto original], [...] durante o processo de construir a grade curricular para essa escola. Ele, junto com aquele – esqueci o nome dele –, o cara que dirigia o conservatório do Brooklin, eles montaram uma grade, e o Ailton inclusive queria mudar o nome de Tom Jobim para Camargo Guarnieri. Quando eles falaram isso, o César não quis na hora, [...] não gostou da grade, não gostou do que o Ailton havia feito, e ele falou: ‘ó Arrigo, se vira aí e constrói uma grade que o Tom Jobim precisa assinar isso’”.

9 Ricardo Breim (1952), atualmente dono da escola Espaço Musical (SP), foi tecladista e arranjador de diversos grupos, como o grupo Rumo e o Quintaessência – bandas vinculadas ao chamado movimento da “Vanguarda Paulista” dos anos 1990. Hélio Ziskind (1955) foi músico do grupo Rumo, bem como reconhecido compositor de músicas infantis, tendo produzidos as músicas das séries *Castelo Ra Tim Bum* e *Cócóricó* (DICIONÁRIO..., s. d.).

10 A “democratização”, nesse caso, significava expandir seu recrutamento visando à inclusão das camadas populares. Sobre essa questão, ver Passeron (2013), que discute as diferentes noções que o termo “democratização” foi sendo empregado a partir dos anos 1950.

11 Entrevista concedida por Paulo Braga, em São Paulo, em 2020, a Victor Alves de Abreu. A partir desse ponto, todas as citações de suas falas se referem a essa entrevista.

Para isso, reconstruímos a posição pedagógica da instituição no conjunto das escolas de música de São Paulo que seriam igualmente públicas e de alto prestígio artístico/educacional, como a Escola Municipal de Música (EMMSP) e o Conservatório de Tatuí¹². Como são escolas públicas, o ensino por elas oferecido não apresentaria em princípio obstáculos propriamente econômicos de ingresso, tornando-as abertas à diversidade de posições sociais.

A representação das escolas como espaços de excelência pode ser observada em vários documentos institucionais, como a “lista de cursos e habilitações”, o “regimento interno da escola”, o “manual do aluno”, as “pesquisas” promovidas pelas próprias escolas e, por fim, os “editais” de seus vestibulares e concursos. A partir da análise desse conjunto documental, três aspectos institucionais permitem diferenciar essas três escolas: o “formato de curso”, a postura “filantrópica” das instituições, e o “talento” como atributo discente ideal.

FORMATO DE CURSO

Em relação ao “formato de curso”, observa-se uma diferença importante entre essas instituições que permite contrastar suas respectivas funções sociais. Para facilitar a exposição dos dados, condensamos na Tabela 1 a relação entre instituições, cursos e suas respectivas durações. Os dados da Emesp com um asterisco (*) indicam que a duração em anos do curso é relativa à soma de seus ciclos. Por exemplo, o curso de vibrafone tem oito anos de duração, o que equivale à soma dos três anos de formação do 2º ciclo com os três anos do 3º ciclo, mais os dois anos do 4º ciclo. Já o curso de clarinete, por exemplo, possui o total oito anos de formação na área popular e 11 anos na área erudita, pois, uma vez que 1º ciclo compreende somente cursos da área erudita, os de instrumentos ofertados – tal como o clarinete – têm mais três anos de formação. Dado o fato de que as escolas não oferecem os mesmos cursos, mesmo considerando apenas os de formação, relacionamos apenas os de instrumento nas três instituições¹³.

12 A análise comparou as três principais escolas públicas de música do estado, com base em sua relevância no ensino musical, corroborada por uma pesquisa da própria Emesp com 1.377 pessoas (DATACENSO, 2017, p. 12). A Emesp foi a mais lembrada (78,9%), seguida pela EMMSP (57,2%), Projeto Guri (11,1%), Souza Lima (8,8%) e Conservatório de Tatuí (6,4%) (DATACENSO, 2017, p. 12-22). Como o Projeto Guri é voltado ao público infantil e a escola Souza Lima é particular, foram selecionadas a EMMSP e o Conservatório de Tatuí – as mais antigas do estado, fundadas, respectivamente, em 1969 e 1951, tendo maior tradição na formação musical ortodoxa.

13 Todas as informações aqui apresentadas foram retiradas dos sites das respectivas instituições: Tatuí (s. d.), Emesp (s. d.), EMMSP (s. d.).

Conservatório de Tatuí		Emesp		EMMSP	
Popular		Popular		Popular	
Curso	Duração	Curso	Duração	Curso	Duração
Baixo acústico (MPB/Jazz)	7 anos	Acordeão	8 anos*	-	-
Baixo elétrico (MPB/Jazz)	7 anos	Bandolim	8 anos*	-	-
Bandolim (choro)	6 anos	Bateria	8 anos*	-	-
Bateria (MPB/Jazz)	7 anos	Canto	8 anos*	-	-
Canto (MPB/Jazz)	5 anos	Cavaquinho	8 anos*	-	-
Cavaquinho (choro)	6 anos	Clarinete	8 anos*	-	-
Clarinete (MPB/Jazz)	7 anos	Contrabaixo acústico	8 anos*	-	-
Flauta transversal (choro)	5 anos	Contrabaixo elétrico	8 anos*	-	-
Flauta transversal (MPB/Jazz)	7 anos	Flauta transversal	8 anos*	-	-
Guitarra (MPB/Jazz)	7 anos	Guitarra	8 anos*	-	-
Percussão (choro)	6 anos	Percussão	8 anos*	-	-
Percussão (MPB/Jazz)	7 anos	Piano	8 anos*	-	-
Piano (MPB/Jazz)	7 anos	Saxofone	8 anos*	-	-
Saxofone (MPB/Jazz)	7 anos	Trombone	8 anos*	-	-
Trombone (MPB/Jazz)	7 anos	Trompete	8 anos*	-	-
Trompete (MPB/Jazz)	7 anos	Vibrafone	8 anos*	-	-
Violão (choro)	5 anos	Viola caipira	8 anos*	-	-
Violão (MPB/Jazz)	7 anos	Violão	8 anos*	-	-
-	-	Violão de sete cordas	8 anos*	-	-

Tabela 1 – Cursos de instrumentos e duração (popular) – 2020-2021. Fonte: elaboração própria

* A duração é relativa à soma dos ciclos do curso.

Na Tabela 2, os dados com dois asteriscos (**) indicam que o curso compreende outro núcleo de formação (Música Antiga) que não necessariamente apresenta continuidade com os ciclos de formação anteriores e, portanto, podem ser considerados isoladamente. Por fim, em relação aos dados do Conservatório de Tatuí, os que apresentam três asteriscos (***) indicam que o tempo de duração do curso integral compreende também o de preparação específico que o precede. A exemplo do curso de violoncelo, que, assim como os outros que possuem esse curso preparatório, tem um ano a mais na formação.

Conservatório de Tatuí		Emesp		EMMSP	
Erudito		Erudito		Erudito	
Curso	Duração	Curso	Duração	Curso	Duração
Canto lírico	7 anos	Canto	8 anos*	Canto	6 anos
Clarinete	7 anos	Canto barroco	4 anos**	Clarineteta	6 anos
Contrabaixo	8 anos***	Clarinete	11 anos*	Contrabaixo	7 anos
Cordas dedilhadas	7 anos	Contrabaixo	11 anos*	Fagote	6 anos
Cravo	7 anos	Cordas dedilhadas barrocas	4 anos**	Flauta transversal	7 anos
Baixo contínuo	7 anos	Cravo	4 anos**	Flauta doce	6 anos
Eufônio	7 anos	Eufônio	11 anos*	Harpa	12 anos
Fagote	7 anos	Fagote	11 anos*	Oboé	6 anos
Flauta transversal	7 anos	Flauta doce	11 anos*	Percussão	5 anos
Fortepiano	7 anos	Flauta Transversal	11 anos*	Piano	12 anos
Harpa	9 anos***	Harpa	8 anos*	Saxofone	5 anos
Oboé	7 anos	Oboé	11 anos*	Trombone	6 anos
Percussão sinfônica	7 anos	Oboé barroco	4 anos**	Trompa	6 anos
Piano	9 anos***	Percussão	11 anos*	Trompete	6 anos
Saxofone	7 anos	Piano	11 anos*	Tuba	5 anos
Trombone ou trombone baixo	7 anos	Saxofone	11 anos*	Viola	8 anos
Trompa	7 anos	Traverso	4 anos**	Violão	7 anos
Trompete	7 anos	Trombone	11 anos*	Violino	9 anos

Tuba	7 anos	Trombone baixo	8 anos*	Violoncelo	9 anos
Viola barroca	7 anos	Trompa	II anos*	-	-
Viola gamba	7 anos	Trompete	II anos*	-	-
Viola	8 anos***	Tuba	8 anos*	-	-
Violão	7 anos	Viola	II anos*	-	-
Violino Barroco	7 anos	Violão	II anos*	-	-
Violino	8 anos***	Violino	II anos*	-	-
Violoncelo barroco	7 anos	Violino barroco	4 anos**	-	-
Violoncelo	8 anos***	Violoncelo	II anos*	-	-
-	-	Violoncelo barroco	4 anos**	-	-

Tabela 2 – Cursos de instrumentos e duração (erudito) (2020-2021). Fonte: elaboração própria

* A duração é relativa à soma dos ciclos dos cursos.

** O curso compreende outro núcleo de formação (Música Antiga) que não necessariamente apresenta continuidade com os ciclos de formação anteriores.

*** O tempo de duração do curso integral compreende também o curso de preparação específico que o precede.

Considerando o tempo de duração dos cursos, pareceria à primeira vista que a Emesp é a instituição que apresenta a formação mais longa. Por exemplo, todas as habilitações “populares” de todos os núcleos do Conservatório de Tatuí não chegam a oito anos de formação, ao passo que na Emesp todos os cursos oferecem oito anos de formação. Ainda nesse quesito, se compararmos as habilitações eruditas das três escolas, encontramos diferenças ainda mais específicas. Tirando as formações em Música Antiga da Emesp, somados seus ciclos, grande parte dos cursos têm II anos de formação – com exceção dos cursos de tuba, trombone baixo, harpa e canto, que duram oito anos. Quanto ao Conservatório de Tatuí, os cursos de canto lírico, violão, percussão sinfônica e os relativos às áreas sopro/madeiras, sopro/metais e *performance* histórica têm sete anos de duração. Já os relativos ao núcleo cordas sinfônicas têm oito anos de duração, os de piano e harpa, nove anos. Por fim, a duração dos cursos da EMMSP é a que mais varia: cinco anos para os cursos de percussão, saxofone, tuba; seis para de canto, clarineta, fagote, flauta-doce, oboé, trombone, trompa e trompete; sete para contrabaixo, flauta transversal, violão; oito para viola; nove para violino e o violoncelo; e, por fim, 12 para harpa e piano. Os cursos da

Emesp, no entanto, são organizados por “ciclos”¹⁴. Ou seja, apesar de a formação ser potencialmente maior, somente os alunos que terminam todos os ciclos teriam uma formação em oito anos – havendo a opção de obter um certificado sem a formação completa. Em outros termos, tanto o Conservatório de Tatuí quanto a EMMSP, onde os cursos não são divididos por ciclos, têm um período consideravelmente superior de formação, enquanto a Emesp apresenta um curso mais “flexível”¹⁵. Tal flexibilidade vai ao encontro de uma formação mais rápida e “profissionalizante”, isto é, uma capacitação de curto prazo voltada às oportunidades de carreira menos nobres e arriscadas do mercado. Tal tendência se assemelha às escolas de jazz francesas, estudadas por Coulangeon (1999, p. 64), que oferecem cursos mais “versáteis”, visando à formação de trabalhadores autônomos – “profissionais” da música, no sentido anglo-saxão do termo. Nesse mesmo sentido, pode-se afirmar que a Emesp ocupa no espaço das escolas de música o polo “profissionalizante”, em oposição ao polo “conservatorial”. Por sua vez, a EMMSP e o Conservatório de Tatuí, ainda que também ofereçam formação profissional, colocam mais ênfase no recrutamento de trajetórias e disposições “dilettantes”, orientadas à formação intelectual e livre das necessidades mundanas de reprodução material¹⁶.

POSTURA FILANTRÓPICA

Outro ponto fundamental que se destaca na análise comparada diz respeito à “postura filantrópica”, ou seja, à missão de combater as “desigualdades sociais” através da arte. No “Estatuto” da Santa Marcelina Cultura, instituição que gere a Emesp, declara-se que a escola é uma “associação de direito privado, de natureza confessional, educacional, cultural, beneficente e filantrópica, sem fins econômicos e lucrativos, de caráter educacional, cultural e de assistência social...” (ASSOCIAÇÃO...,

14 Ao contrário das outras instituições, os cursos de formação na Emesp não são contínuos. O 1º ciclo é voltado para crianças de até 13 anos, e somente cursos na área erudita são ofertados por três anos. Já no 2º ciclo, há cursos nas áreas popular e erudita para jovens de até 16 anos com três anos de duração. No 3º ciclo, são ofertadas as mesmas modalidades do 2º para alunos com até 21 anos, também com três anos de duração. Por fim, o 4º ciclo oferece cursos de especialização para alunos sem limite de idade, com dois anos em Prática Instrumental Avançada ou quatro em Música Antiga.

15 Peguemos, por exemplo, as habilitações em contrabaixo erudito: no Conservatório de Tatuí e na EMMSP, o período de formação integral é de oito e sete anos respectivamente. Na Emesp, o período de formação pode chegar a até 11 anos se o aluno começar aos seus 12 anos de idade no 1º ciclo e prosseguir até os seus 23 anos, quando terminaria o 4º ciclo. Portanto, podemos considerar que o formato dos cursos oferecidos pela Emesp é bem mais flexível que o das outras instituições.

16 Em outras palavras, os diferentes perfis de formação das escolas obedecem a lógicas de economia inversas no mundo artístico. A primeira, orientada ao curto prazo, garante um conhecimento útil à manutenção da vida pelo lucro econômico do emprego, enquanto a segunda se baseia na “economia antieconômica da arte pura” (BOURDIEU, 1996, p. 163), que, tendo as condições objetivas de se preservar, entende a formação como um projeto a longo prazo.

2019) – posição reiterada também no artigo 4º¹⁷. Já em relação ao Conservatório de Tatuí, no art. 4º do Estatuto da Abaçaí, que geria o conservatório na época da realização da pesquisa, destaca-se que o “desenvolvimento de práticas e produção cultural” e “ações de inclusão social” são fomentados “como meio de promoção e desenvolvimento econômico e social de combate à pobreza e à promoção da cultura, defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico” (ABAÇAÍ..., 2017) – além de outras menções a essa postura aparecerem em diversos incisos do artigo 5º.

Ao contrário dessas duas instituições, não há menção no “regimento interno” da EMMSP (PREFEITURA..., 2002) a qualquer função social ou assistencial da escola. O fato de ela não ser gerida por uma OS (organização social), como as outras, talvez explique essa demarcação, uma vez esse tipo de entidade pressupõe a filantropia como condição à gerência de projetos/instituições. Ainda que conste, no *site* do Theatro Municipal (instituição que gere e abriga a escola), que a EMMSP oferece “formação musical” orientada à “profissionalização”¹⁸ e que as atividades são “abertas e gratuitas à comunidade”, tal “comunidade” não parece ser a mesma das demais escolas. Pode-se, portanto, concluir que, entre as três escolas, destaca-se o objetivo de “prover uma profunda e diferenciada formação musical” (COMPLEXO Theatro..., s. d.), sem qualquer menção à sua função social ou emancipatória através do ensino.

TALENTO COMO ATRIBUTO IDEAL

Uma terceira propriedade, qual seja, a valorização do “talento” como atributo ideal do corpo discente das escolas, permite caracterizar essas instituições. Encontramos menções a essa valorização de maneira mais ou menos explícita em seus regimentos: no caso da Emesp, o regimento interno da Santa Marcelina Cultura reitera o compromisso da instituição em “Encontrar, educar e promover pessoas com talentos artísticos musicais” (o artigo 7º, inciso II – ASSOCIAÇÃO..., 2017); no “manual do aluno” consta, nos cursos de aprimoramento e profissionalização musical, que “a Emesp Tom Jobim oferece aulas práticas e teóricas (individuais e/ou coletivas) *“para alunos que demonstram grande potencial artístico/musical* e envolvimento nos estudos de instrumento, canto, composição ou regência” (ASSOCIAÇÃO..., 2019b, p. 18 – grifos nossos). Em seu processo seletivo, indica-se que um dos critérios fundamentais para a seleção dos alunos é a “avaliação da aptidão e potencial dos candidatos para o curso

17 “I - Desenvolver Programas e Projetos culturais, educacionais e sociais, com atendimento à população, com especial atenção à população pobre o carente [...] II- Promover o desenvolver a cultura artística e musical [...] VI - Desenvolver programas e ações de fomento e divulgação de talentos artísticos, de preferência em atendimento às Comunidades pobres e carentes” (ASSOCIAÇÃO..., 2019a).

18 O objetivo da EMMSP “é prover uma profunda e diferenciada formação musical, de modo que os alunos estejam aptos a atuar como instrumentistas ou cantores profissionais em orquestras, coros, grupos camerísticos, na área de correpetição ou na carreira solista [...]. Todas estas são atividades artísticas-pedagógicas abertas e gratuitas à comunidade e voltadas para a difusão da cultura musical do município” (COMPLEXO..., s.d.). Isso é reforçado no artigo 2º de seu “regimento interno”: “Art. 2º - A Escola Municipal de Música é pública e gratuita e se destina à formação de músicos profissionais” (PREFEITURA..., 2002).

em que pretendem ingressar” (ASSOCIAÇÃO..., 2019b, p. 34) “independentemente de terem ou não cursado a Escola nos anos anteriores”, prevalecendo, portanto, o critério de “mérito entre os postulantes” (ASSOCIAÇÃO..., 2019b, p. 20). Em relação à EMMSP, a valorização do “talento” aparece de maneira objetiva em seu *site*, uma vez que se destaca aí a máxima “Compromisso com o Talento” (ASSOCIAÇÃO..., 2019b).

No caso da Emesp, vemos que a crença no talento e sua valorização como atributo discente ideal remontam diretamente à época de sua fundação. Em meados dos anos 1990 – ainda sob o antigo nome de Universidade Livre de Música (ULM) –, artefatos publicitários e jornalísticos, voltados à divulgação da escola, evidenciavam essa valorização, como se observa na Figura 1.

SHOW
CONCERTO
DA UNIVERSIDADE LIVRE DE MÚSICA

OS MESTRES DÃO UM SHOW E FAZEM ESCOLA

São Paulo está ganhando mais um presente: a Universidade Livre de Música, criada pelo Governo de São Paulo. Ela será dedicada ao ensino gratuito da música, nos mais diversos gêneros, para crianças, jovens e adultos. E não precisa de vestibular, só de talento. Tom Jobim será o patrono da Universidade Livre de Música. Vamos comemorar esta iniciativa com um grande show concerto.

Dia 25 de janeiro, no Ginásio do Ibirapuera, às 21 horas. Com Tom Jobim e participação especial de Milton Nascimento e Chico Buarque. Ingressos à venda nas Agências da Nossa Caixa - Nosso Banco e na bilheteria do Ginásio do Ibirapuera. Realização da Secretaria do Estado da Cultura com o apoio cultural da Nossa Caixa - Nosso Banco.

25 DE JANEIRO - GINÁSIO DO IBIRAPUERA - 21 H.

Projeto Cultural

INGRESSOS: A PARTIR DE R\$ 1,00 E NOSSO BANCO PRA VALER

NOSSA CAIXA

COOESP

Vera Cruz

Secretaria de Estado da Cultura

NOVO TEMPO

Figura 1 – Pôster do show inaugural. Fonte: *Folha de S. Paulo* (18 de janeiro de 1990, p. 11)

A Figura 1 representa um pôster promocional, um anúncio acerca do show de inauguração da escola. Já a Figura 2 apresenta um comunicado sobre o processo seletivo para o coral do Estado (administrado na época pela ULM). O pôster da Figura 1 lembra que a escola “será dedicada ao ensino gratuito da música” e que para ingressar na instituição “não precisa de vestibular, *só de talento*”. A mesma noção está explicitada na figura através do “perfil ideal” do aluno, cujas “competências necessárias” exigem, primeiramente, o “talento para música”. O termo reaparece em um comunicado de 1991 acerca da abertura de cursos livres para iniciantes: o professor de saxofone à época, preocupado com a falta de base teórica dos alunos, afirmava que tal deficiência seria “compensada pelo talento natural e a intuição” (FOLHA DE S. PAULO, 1991).

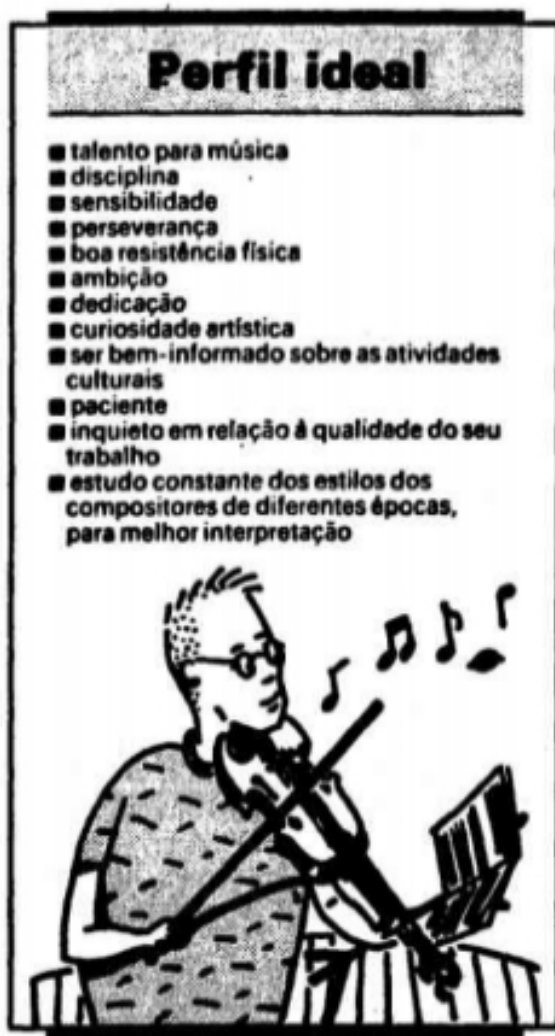


Figura 2 – Perfil ideal. Fonte: Torres (1993)

A ênfase no “talento” como característica ideal dos alunos recrutados pelas escolas toca no ponto essencial das tensões entre o campo musical e o campo pedagógico, que tem impactos sobre as tensões entre essa dupla função da escola e corresponde, segundo nossa hipótese, à disposição dos alunos. Por um lado, o talento pode ser pensado em chave “liberal” – portanto, como distribuído de maneira mais ou menos equitativa ou, no mínimo, indiferente à condição social. Por outro lado, também é um atributo que esconde as possibilidades de se desenvolver ou não o talento supostamente “nato” durante a trajetória anterior ao ingresso na escola de música. Nesse segundo sentido, trata-se de uma característica em contradição com a função social por vezes explicitada – e que pressupõe que caberia às escolas o desenvolvimento desse talento. Finalmente, além da ambiguidade entre talento “inato” e talento “desenvolvido”, a oferta de cursos mais ou menos profissionalizantes segundo as escolas também é um indicador das tensões entre o ingresso mais cedo no mercado de trabalho, por razões materiais, e o ingresso tardio dos alunos que estão livres da profissionalização e podem pensar na formação musical como formação intelectual. Ou seja, seu pendor para a democratização segue uma política de inserção precoce no mercado de trabalho.

Pereira (2014, p. 95) denomina *habitus conservatorial* um sistema de disposições próprio ao campo artístico (e transposto ao campo educacional), o que não só inscreve a cultura erudita como parâmetro legítimo à estruturação de práticas educacionais, mas também atua na legitimação de uma série de crenças fundamentais de perpetuação dessa estrutura. Entre essas crenças, a do “talento” – ou “dom” – assume importância fundamental, uma vez que sua valorização remonta a uma premissa inata e frequentemente compartilhada por músicos e críticos musicais de que os primeiros seriam “seres humanos especiais”, dotados de um atributo natural que se afluaria ou não segundo condições objetivas de vida (SCHROEDER, 2004, p. 109-112). O aluno “talentoso”, isto é, aquele que objetivamente possui as condições de empreendimento na vida musical (BOURDIEU, 2016, p. 133)¹⁹, é tomado de maneira dissimulada como modelo ideal de discente. Portanto, adotando a Emesp como caso empírico, pode-se observar que a dupla interpretação sobre o perfil sociológico dos alunos está associada a um recrutamento cujas disposições e percurso são divergentes.

19 Isso se dá porque, como argumentam Pereira (2012; 2014; 2015) e Schroeder (2004; 2006), concepções arraigadas ao “campo artístico-musical” acabam por estruturar o “campo da educação musical” – e, portanto, segundo as práticas dominantes de ensino estruturadas na tradição erudita e toda sua ortodoxia. Desse modo se estimula a busca por um ideal estético por vezes inalcançável dentre grande parte de seus alunos, uma vez que exige “condições (instrumentos musicais dispendiosos, acesso a concertos etc.)” e “disposições (como, por exemplo, uma dedicação intensa por muitos anos)” que a maior parte não conseguiria alcançar (SCHROEDER 2006, p. 72).

DA POSIÇÃO À VOCAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DE GRUPOS SEGUNDO A ORIGEM SOCIAL E SUAS DIFERENTES REPRESENTAÇÕES

A origem social e a construção de grupos de análise

Considerando que a crença no “talento/dom” é central na constituição ideológica da instituição, nossa hipótese é que há uma relação de homologia entre a função social da instituição e as tomadas de posição dos alunos. Sendo assim, analisamos a seguir o corpo discente da escola referente ao 4º ciclo de formação, procurando entender como os alunos percebem sua prática musical, relacionando-as às trajetórias sociais e condições objetivas de vida, e de que maneira incorporam nessas escolhas as noções de talento/dom²⁰. Tendo em vista as características de um estudo de caso, a construção da população da análise era o ponto-chave dessa etapa na medida em que o controle de eventuais variações externas ao grupo fosse controlado, visando não extrapolar os limites da generalização de suas descobertas (EISENHARDT, 1989, p. 536-537). Manteve-se então o número de 71 alunos – que, no ano de 2020, compunham o total discente da Prática Instrumental Avançada – como meta, pois, uma vez que o total de matriculados no 4º ciclo em 2021 era de 161 alunos, 71 representavam aproximadamente a metade dos alunos do universo total (45%). Para entrar em contato com os estudantes, o plano inicial foi pedir que a Emesp enviasse um questionário para os 161 alunos por e-mail, mas, uma vez que apenas 15 responderam, foi necessário solicitar virtualmente aos docentes da instituição o contato de seus alunos relativos ao ciclo proposto. Assim, foi possível construir um universo composto de 67 indivíduos, apenas quatro a menos que a meta inicial. Isso porque o 4º ciclo de formação, na época, distribuía seus cursos em cinco modalidades diferentes: Composição; Regência Coral; Música Antiga; Academia de Ópera; Prática Instrumental Avançada.

A variável mais significativa para a diferenciação dos alunos foi a “origem social”, pois consideramos que essa herança definiu as condições de vida dos alunos e, portanto, sua experiência como estudantes (BOURDIEU; PASSERON, 2014). Visando à sistematização dos dados para obter classificações mais precisas, elaboramos um sistema de pontuação graduado de 0 a 12 pontos, atribuídos segundo a “categoria socioprofissional do pai e da mãe”, a “formação superior do pai e da mãe”, bem como o tipo de “instituição” (pública ou privada), a fim de explorar a estrutura dos capitais acumulados das famílias. Com base no arranjo das categorias profissionais de Ribeiro e Lago (2000), as ocupações profissionais dos pais foram categorizadas e relacionadas às respectivas universidades cursadas, construindo-se em seguida três grupos principais segundo o *score* atingido: “origem social dominante”; “origem social média” e “origem social dominada”²¹. Classificamos, então, as ocupações do pai e da mãe e, em seguida, agrupamos os alunos: primeiramente, no grupo “dominante”, as categorias socioprofissionais “dirigente”, com peso de 4 pontos, e “intelectual”, com peso de 3,5 pontos; em seguida, no grupo de tipo “médio”, as categorias “pequena burguesia”, com 3 pontos, e categoria “média”, com 2,5 pontos; por fim, no grupo “dominado”, a categoria “proletariado secundário”, com 2 pontos, a

20 Todos os procedimentos empregados na pesquisa foram aprovados pelo Comitê de Ética em Pesquisa.

21 A partir de agora, os grupos serão referidos segundo as abreviações “OD” para “origem dominante”, “OM” para “origem média” e “Od” para “origem dominada”.

categoria “proletariado terciário”, com 1,5 pontos, e a categoria “subproletariado”, com 1 ponto. Vale ressaltar que os critérios de peso para cada categoria seguiram uma lógica hierárquica, em que a pontuação foi decrescendo 0,5 ponto no sentido de se enquadrar matematicamente ao modelo criado. Sendo assim, o peso de cada categoria foi atribuído sempre em relação ao conjunto das categorias da análise. Nesse mesmo sentido, quanto à presença de formação no ensino superior, a graduação foi feita da seguinte maneira: “formação em uma universidade pública ou privada/elitizada” (2 pontos) e “formação em uma universidade privada” (1 ponto).

Uma vez definidos os grupos, se fez necessário garantir que essa construção não fosse arbitrária, e, para confirmar ou não essa possibilidade, relacionamos as propriedades objetivas dos alunos já sintetizadas nos tipos ideais citados com uma série de outras variáveis que definiriam os indivíduos como proponentes de determinada classe social para além da atribuição dos tipos. Aqui, escolhemos apresentar algumas das principais variáveis que nos auxiliaram a definir a pertinência das classificações sobre a “classe social”, isto é, as relativas à “trajetória de ensino” dos estudantes, suas “práticas culturais” e as condições objetivas sincrônicas dos alunos, como suas “ocupações profissionais” e as rendas *per capita*.

Pode-se com apenas alguns dados formar uma primeira ideia do tipo predominante de trajetória escolar dos estudantes quando fazemos a distribuição do “tipo de instituição” cursada por eles.

Etapas	Tipo de instituição	OD	OM	Od
Ensino fundamental	Escola particular sem bolsa	72,73%	34,62%	10,34%
	Escola particular com bolsa	18,00%	15,38%	3,45%
	Escola pública	9,09%	46,15%	86,21%
	Sistema Sesi	0,00%	3,85%	0,00%
Ensino médio	Escola particular sem bolsa	45,45%	15,38%	10,34%
	Escola particular com bolsa	27,27%	19,23%	3,45%
	Escola pública	18,18%	46,15%	72,41%
	Escola pública técnica (Etec)	9,09%	19,23%	13,79%
Ensino superior	Universidade privada sem bolsa	27,27%	11,54%	17,24%
	Universidade privada com bolsa	0,00%	7,69%	24,14%
	Universidade privada com financiamento estatal	0,00%	0,00%	3,45%
	Universidade pública	63,64%	57,69%	41,38%
	Não cursa ou não cursou o ensino superior	9,09%	23,08%	13,79%

Tabela 3 – Tipo de instituição estudada por etapa de ensino. Fonte: elaboração própria

Como exposto na Tabela 3, a análise do “tipo de instituição” em que os alunos começaram seus percursos escolares mostra uma homologia entre os indicadores construídos e os melhores tipos de instituição para determinada etapa de ensino. Note-se que, quanto ao “ensino fundamental” e “médio”, o grupo OD concentra o maior percentual em “escola particular sem bolsa”, enquanto “escola particular com bolsa” representa uma população muito menor (respectivamente, 72,73% e 18% no “fundamental”, e 45,45% e 27,27% no médio). No grupo OM, as porcentagens aparecem mais bem distribuídas em todas as categorias, tanto no ensino médio quanto no fundamental. Já no grupo Od, os maiores percentuais se concentram na “escola pública” para as duas etapas de formação (respectivamente, 86,21% e 72,41%). É notável aqui observar que o grupo OM realmente ocupa uma posição mediana entre os outros dois, que contrastam sobretudo quanto aos percentuais relacionados à “escola particular” e a “escola pública” – sendo a primeira concentrada no grupo OD e a segunda no grupo Od.

Já na análise da etapa relacionada ao “ensino superior”, nota-se que a lógica se inverte. Apesar de todos os grupos concentrarem suas maiores porcentagens na modalidade “universidade pública”, é o grupo OD que concentra a maior porcentagem na modalidade (63,64%). Agora, é o grupo Od que concentra as maiores porcentagens nas modalidades relativas às instituições particulares (respectivamente, 17,24%, 24,14%, 3,45%), independentemente da obtenção da bolsa. Novamente, o grupo OM, com exceção da categoria “universidade privada com bolsa”, apresenta valores intermediários entre os grupos OD e Od.

Quanto às “práticas culturais” investigadas na amostra, pode-se focalizar três principais: “frequência em que vai ao museu”, “frequência em que vai ao cinema” e “frequência em que vai ao teatro”²².

22 As outras práticas culturais investigadas – como “frequência da prática de esportes”, “frequência em que lê” e “frequência em que ouve música” – apresentaram resultados muito homogêneos em todos os grupos e, portanto, não foram encontradas regularidades e diferenças significativas nessas questões. Sobretudo quanto à “frequência em que lê” e à “frequência em que ouve música”, a homogeneidade geral parece refletir algumas características do universo estudado, como discutiremos na próxima seção.

Frequência em	Frequência por ano	OD	OM	Od
Museu	De 1 a 4 vezes por ano	72,73%	57,69%	37,93%
	De 5 a 9 vezes por ano	18,18%	15,38%	3,45%
	Mais de 9 vezes por ano	0,00%	0,00%	6,90%
	Não vou ao museu	9,09%	26,92%	51,72%
Cinema	De 1 a 4 vezes por ano	27,27%	38,46%	41,38%
	De 5 a 9 vezes por ano	18,18%	26,92%	17,24%
	Mais de 9 vezes por ano	36,36%	7,69%	10,34%
	Não vou ao cinema	18,18%	26,92%	31,03%
Teatro	De 1 a 4 vezes por ano	54,55%	38,46%	27,59%
	De 5 a 9 vezes por ano	0,00%	19,23%	10,34%
	Mais de 9 vezes por ano	18,18%	0,00%	6,90%
	Não vou ao teatro	27,27%	42,31%	55,17%

Tabela 4 – Frequência em práticas culturais (2020-2021). Fonte: elaboração própria

Como demonstra a Tabela 4, em relação à visita a museus, vemos que o grupo OD concentra os maiores percentuais. Os percentuais decrescem paulatinamente entre os grupos, atingindo novamente valores médios no grupo OM e valores menores no grupo Od. Chama a atenção que, apesar do grupo Od ser o único com a incidência na alternativa “mais de 9 vezes por ano” (6,90%), ele é o grupo que apresenta o maior percentual que não visita museus. Já em relação à “frequência em cinemas”, na alternativa “de 1 a 4 vezes por ano” o percentual é menor no grupo OD (27,27%), enquanto na alternativa “mais de 9 vezes por ano” o percentual é maior do que nos outros dois (36,36%). Ainda, vemos que o grupo Od é o que menos vai ao cinema (31,03%). Nota-se novamente que os percentuais vão sempre decrescendo do grupo OD ao grupo Od nas alternativas que dizem respeito ao número de vezes por ano em que se pratica determinada atividade; inversamente, o percentual é sempre crescente do grupo OD ao grupo Od na alternativa que indica a ausência da prática. Por fim, em relação ao “teatro”, vemos novamente que o grupo OD apresenta os maiores percentuais para as maiores frequências, “de 5 a 9 vezes por ano”, sendo de 18,18% no grupo OD e de 6,90% no grupo Od, não ocorrendo incidência no grupo OM. Por fim, como ocorrido nos percentuais referentes ao museu e ao cinema, eles aumentam progressivamente do grupo OD ao grupo Od quando analisamos a alternativa dos indivíduos que não vão ao teatro.

Outro indício da acuidade da classificação proposta pode ser encontrado quando relacionamos os dados relativos à “renda *per capita*” dos alunos e a respectiva “categoria socioprofissional” que eles se inserem.

Renda <i>per capita</i>	OD	OM	Od
De cinco a dez salários mínimos	9,09%	3,85%	3,45%
De três a cinco salários mínimos	18,18%	3,85%	10,34%
De um a três salários mínimos	72,72%	92,31%	86,21%

Tabela 5 – Renda *per capita* por grupo (2020-2021)

A Tabela 5 demonstra que, apesar de os maiores percentuais se concentrarem na categoria “de um a três salários-mínimos” para os três grupos, o grupo OD é aquele que apresenta os maiores percentuais na medida em que a quantidade de “salários mínimos” aumenta. Nota-se que a disparidade entre os grupos OM e Od é pequena, apresentando porcentagens similares – com um pequeno crescimento no grupo Od –, mas não o suficiente para considerarmos um dado anômalo em relação à lógica decrescente atestada.

Já na Tabela 6, podemos identificar que o grupo OD concentra suas porcentagens na “Categoria média”²³ e na “Categoria dirigente”, sendo esse o único grupo que apresenta uma porcentagem na segunda categoria em questão (respectivamente, 9,09% e 72,73%, com ambas as categorias médias somadas). Também, é possível identificar uma tendência decrescente nas porcentagens entre os grupos OM e Od, que, assim como aferido nos dados relativos às “práticas culturais”, sugere novamente se apresentar como um grupo que intermedeia o OD e o Od.

Categoria socioprofissional	OD	OM	Od
Categoria dirigente	9,09%	0,00%	0,00%
Categoria média (relativo à música)	63,64%	76,92%	51,72%
Categoria média (outros)	9,09%	7,69%	20,69%
Proletariado terciário	0,00%	7,69%	6,90%
Bolsista (permanência universitária)	0,00%	0,00%	6,90%
Sem resposta	9,09%	7,69%	13,79%

Tabela 6 – Categoria socioprofissional dos alunos. Fonte: elaboração própria

Portanto, assim como constatamos ao analisar os dados relativos às “práticas culturais”, os que se referem às condições objetivas dos alunos também convergem com os indicadores de *origem social* construídos, demonstrando uma tendência

23 Quanto às classificações “Categoria média (relativo à música)” e “Categoria média (outros)”, podemos considerá-las como relativas ao mesmo grupo. A distinção foi feita para aferir se havia alguma continuidade entre o indicador de origem social e a ocupação de profissões ligadas à esfera artística, mas, por se tratar de um universo em que todos os seus indivíduos estão já inseridos profissionalmente na música, notamos que não há uma enorme disparidade entre os grupos nesse quesito.

entre os alunos da amostra a seguirem uma trajetória de acumulação de capitais compatíveis com suas posições; conseqüentemente, como será demonstrado, a representação que esses fazem de si não só igualmente indica essa continuidade como também demonstra reflexos importantes na maneira como o “talento” é concebido.

O MERCADO DE TRABALHO E AS DIFERENTES PERSPECTIVAS PROFISSIONAIS DOS DIFERENTES GRUPOS

Uma vez que os alunos foram agrupados e distribuídos segundo suas propriedades objetivas, foi possível aferir quais eram suas posições do espaço. Restava, portanto, investigar se e como a noção de “dom” era representada pelos alunos. Para tal, realizamos “entrevistas semiestruturadas” tendo em vista sua capacidade de investigar as experiências dos indivíduos e, principalmente, de apreender a interpretação de suas motivações através do sentido que eles mesmos atribuem a suas ações (POUPART, 2012, p. 217). Ao começar, constatamos que nenhum dos estudantes, independente do grupo, declarou explicitamente ser dotado de algum “dom” ou “talento natural”. Ainda que, para evitar eventuais constrangimentos durante as entrevistas, não tenha sido perguntado algo objetivamente nesse sentido, foi possível aferir, pela maneira como os alunos entendiam suas práticas profissionais, indícios de interiorização dessa crença.

De maneira geral, notamos que, independentemente do grupo social, o universo profissional na música é representado como “instável” para todos os alunos, caracterizado sobretudo pela precarização, pela escassez de postos e por raras funções “estáveis”. Ao se tratar de universo profissional que requer alto investimento por parte dos estudantes – como também de suas famílias –, “correr riscos” é, de fato, algo generalizado entre os eles; todavia, as noções de rendimento desses capitais diferiram consideravelmente entre os grupos, e, conseqüentemente, a maneira como eles enxergavam suas práticas e seus futuros profissionais os distinguia. Percebemos também que tais rendimentos estão associados não apenas à representação sobre as ocupações, mas também à hierarquia das ocupações no campo, isto é, as aspirações de cada aluno estruturam-se de maneira homóloga à posição ocupada por eles no campo artístico/intelectual, de modo a refletir a fundamental contradição entre as atividades de “ensino” e de “criação”.

A “origem social dominante” e a leveza das escolhas

Por um lado, a atitude de “leveza” para com a prática musical está presente em todos os estudantes do grupo, o que indica a interiorização de um futuro objetivo compatível com as condições de reprodução dessa classe segundo o sentido de “vocação” – a exemplo do “lazer descompromissado”, atitude que leva a crer que a música nesse grupo parece ter se elevado a uma dimensão profissional com facilidade. Por outro lado, observam-se propriedades distintivas que diferenciam as trajetórias em termos tanto de noções de rendimento dos

capitais acumulados quanto de investimentos em determinada ocupação. Entre os alunos do grupo OD, observa-se que a maneira como se relacionam com a carreira musical é mais “espontânea” ou “natural” do que entre os alunos dos demais grupos, seja pela postura *blasée* marcada pelo diletantismo, seja pela citação de artistas e compositores conhecidos apenas pelo público especializado. Quando aparecem dúvidas em relação à escolha profissional, não se trata de receio pela insegurança material, mas sim algo meramente “existencial”, ou seja, de sentir-se ou não “vocacionado” à arte. Não existem propriamente dificuldades “materiais”, mas angústias em relação à escolha vocacional, de modo que as “lamentações” são poucas e raramente explicitadas, pois a “dúvida” se dá pela multiplicidade de possibilidades e de “escolhas” e não pela raridade de caminhos ou pela precariedade material que a acompanha:

E eu vou nessa trajetória de composição. Agora eu estou com um projeto de um documentário que eu filmei um mês em Cuba, em Havana, no oriente também da Ilha... Eu tenho esse ano e mais o ano que vem de composição na Emesp. O meu plano era fazer mestrado. Primeiro fazer o meu sonho e viajar de mochilão sem ter data pra voltar e deixando a vida me levar. E, depois, quando eu me satisfizesse de viajar e espalhar um pouco e ter essa coisa do viés já sem ter um motivo tipo “eu preciso estar de volta porque isso depende de mim” [...]. Mas eu tenho vontade, não sei se vou fazer isso, de seguir uma carreira acadêmica também. Eu gosto de ser professora ao mesmo tempo que eu quero ter meu lado artístico, quero fazer filme, quero fazer um monte de coisa... E eu estou nessa caminhada pra descobrir isso. Não sei mais se eu vou fazer um mestrado; eu tenho vontade, mas ao mesmo tempo eu tenho sentido que eu estou sempre estudando, tipo saindo de um estudo e indo para o outro. (ALUNO 2, 20/5/2021).

É evidente por esse relato que, entre os alunos do grupo dominante, a especialização musical é acompanhada pela formação cultural mais ampla, ou seja, por uma percepção da cultura como formação hierarquicamente superior à prática musical. A maneira despreocupada com que esse aluno encara a vida para além de sua própria carreira musical reflete uma condição social suficientemente segura para planejar uma “viagem sem data para voltar”. Nota-se também a presença de um forte traço diletante, expresso pela pluralidade de atividades culturais possíveis como carreira. As preocupações são antes sinais de sua “despreocupação”, uma vez que o aluno parece guiar-se exclusivamente por sua própria vontade.

Outra marca das representações do grupo dominante é considerar a vida na academia como um caminho possível e de alto prestígio, compatível com as posições elevadas dos integrantes desse grupo:

Então, quando você me pergunta com o que eu quero trabalhar, eu queria trabalhar em uma rádio, tocando todo dia, gravando e ter uma carteira assinada para isso, mas eu não posso porque hoje em dia não existe isso. Você pensa também na era do disco, você conversa com os músicos velhinhos. Tem músico que comprou a casa gravando disco... Então, esse negócio do “ah, vai seguir carreira acadêmica” às vezes é uma necessidade também, porque você quer prestar um concurso pra ter uma carteira assinada e aí

te exigem um currículo... Então quando você pergunta o que eu quero, eu gosto de dar aula, eu gosto de tocar, então eu vou fazendo essas coisas, e eu gosto de pesquisar também, então eu acho que algum dia eu posso fazer doutorado. (ALUNO 1, 13/5/2021).

Esse relato mostra como a obsolescência de certas ocupações no mercado faz com que os alunos abastados e familiarizados desde cedo com expectativas profissionais dominantes se adaptem a possibilidades igualmente dominantes. Alguns já possuem o título de mestre, outros pensam em fazer doutorado, uma vez que não existe, parece, investimento mais rentável a se fazer. Ainda que a “carteira de trabalho”, objeto associado à segurança dos grupos dominados, esteja presente nesse relato como sinal de trabalho estável, não se trata, nesse grupo, de uma ambição buscada em si mesma, mas representa, junto com a carreira acadêmica, possibilidades menos nobres do que aquelas que verdadeiramente contam no mercado musical: o “talento criador”.

A “origem social média” e a boa vontade cultural

No grupo OM, os relatos são marcados por uma recorrente citação aos incentivos familiares, o que parece indicar que tal apoio seria um desejo de ascensão da família à classe média. Não possuindo recursos suficientes para ascender economicamente com facilidade, os indivíduos desse grupo indicam investir na valorização de seus capitais culturais. A preocupação com os investimentos familiares, não presente nos relatos do “grupo dominante”, confirma o empreendimento por parte da geração genitora em estimular e inculcar a conduta ascética por eles iniciadas. Assim, a “ajuda familiar” indica certa distância em relação à posição legítima, bem como um importante meio de ascensão social. Desse modo, o encorajamento familiar marca essas trajetórias justamente porque há uma preocupação em estar à altura do investimento recebido:

Eu tenho uma irmã mais velha, e ela fazia aula de piano à época, toca piano até hoje, mas não é musicista profissional, né. Mas ela fazia aula de canto na época. Eu tinha cinco, ela tinha dez anos, e aí de vendo ela fazer as aulas, em algum momento demonstrei interesse para meus pais que eu queria fazer também... É, quando eu era criança não teve nenhum tipo de cobrança nesse sentido, seja com a música ou com outra coisa assim, né. Acho que meus pais eles tiveram esse discurso sempre, tanto para mim quanto para minha irmã: faz um pouquinho de tudo, faz um esporte, estuda um pouco de música, experimenta uma outra coisa ali [...]. Mas é, não teve uma cobrança nesse sentido, assim, de o que fazer como profissão quando eu era criança. E, pô, sempre incentivando, assim, sempre eram super presentes. Toda vez que eu ia me apresentar na escola de música, estavam sempre incentivando apesar dos dois nunca terem estudado música. (ALUNO 6, 20/11/2020).

Alguns outros exemplos dessa questão em outros alunos do grupo OM:

Sempre foi uma relação de incentivo muito forte, da minha mãe principalmente, mas toda família gosta também, acha legal, interessante, perguntam, então eu nunca enfrentei nenhum obstáculo no sentido de “não faça isso, vá fazer administração”, pra mim foi muito incentivo mesmo. (ALUNO 7, 26/12/2020).

[Em relação ao fato do aluno ter se mudado para São Paulo para fazer a graduação] No começo no começo a minha mãe bancava 100% de mim aqui. Ela bancava a metade da mensalidade, ela bancava moradia, transporte e alimentação. Eu lembro muito, gosto de contar essa história que ela ganhava 1.400 reais na época e me mandava 1.000 reais, cara, e tinha ela, meu irmão e uma casa pra ela cuidar sabe, não sei como ela fazia, alguns parentes devem ter ajudado. (ALUNO 8, 12/5/2021).

Chama a atenção também o fato de um dos alunos comentar que, a despeito dos pais nunca terem estudado música, o suporte sempre foi muito intenso, reforçando novamente o desejo ascético de possibilitar aos filhos galgarem as melhores condições de vida, mesmo que não possuam determinados códigos culturais. Destaca-se também o fato de que a carreira acadêmica, que no “grupo dominante” apresenta-se como um caminho totalmente possível, no “grupo médio”, não há nenhum apreço por essa possibilidade. Essa visão pode ser corroborada pela postura cética em relação à formação dada pela instituição:

Tinha uma questão de querer fazer um curso superior em música e eu acho que, ao mesmo tempo, foi mudando. Assim, fui me interessando por outras coisas, e eu fui vendo que não necessariamente para mim a música significava isso [...]. A gente começa a crescer, começa a ver que a vida é um pouco mais complexa do que a tiragem que os caras fazem no mundo artístico. Não diria só na música. Há uma romantização muito grande de tipo “ah não, você não vai fazer esse curso, então, você não está se esforçando direito”. Eu sinto isso, é uma hipótese minha [risadas]. E é por isso também que isso colabora com esse discurso de tornar a arte elitista, arte só consegue quem é rico, porque o cara consegue sonhar mesmo [...]. (ALUNO 9, 10/11/2020).

A profunda frustração do aluno com o universo acadêmico musical parece ser resultado de sua inadequação com os ditames desse universo. Além disso, destaca-se, nas trajetórias desse grupo, a marca de entradas e desistências recorrentes de cursos universitários, além de notas ruins nas matérias cursadas, provocando desestímulo e o abandono da formação.

Outra propriedade fundamental que marca o grupo OM é o fato de as atividades ligadas à pedagogia musical serem positivamente percebidas para fins de atendimento de suas necessidades materiais. Se, entre os alunos do grupo OD a atividade pedagógica é uma função “fugaz” e eventualmente auxiliar no desenvolvimento da carreira musical, aqui ela é percebida como alicerce de um futuro mais compatível com as expectativas dos alunos. Exemplo similar pode ser encontrado no Aluno 5, do mesmo grupo:

Cara, então, eu gosto muito de dar aula, né, eu acho muito legal porque acho assim, sendo sincero assim, acho que a música é uma área assim que muita gente... não sendo pessimista, mas acho que muita gente às vezes têm uma opinião... mas muitas vezes as pessoas têm uma opinião desinformada sobre alguma coisa e elas querem ter razão naquilo porque simplesmente é a opinião delas assim... E eu acho que gosto muito, eu sou professor justamente por isso, pra desmistificar muita coisa, e acho que a pessoa só tem a ganhar com isso cara, sinceramente assim. (ALUNO 5, 7/12/2020).

Destaca-se, portanto, uma postura positiva e otimista pela ocupação pedagógica:

Eu gosto de dar aula, então é uma coisa que eu sempre faço com prazer. Mas, assim, atualmente o plano que eu tenho é dar aula e, assim, me sustentar dando aula e tocar, assim, junto a uma galera e tal. Porque eu não me vejo tocando e ganhando a vida tocando, né. (ALUNO 4, 20/11/2020).

Como o aluno alega não conseguir se ver ganhando a vida apenas “tocando”, evidencia-se que a prática pedagógica, para ele, parece ser não só o caminho mais compatível com as condições de vida desse grupo, mas também uma “carreira possível” – o que implica sublimar as pretensões a um posto de maior prestígio no universo da música. Trata-se de entender a carreira pedagógica como o caminho mais rentável a se investir, censurando-se a correr riscos em carreiras de maior prestígio. Além disso, a eventual pluralidade de atividades não é percebida como um empreendimento intelectual, ao modo dos alunos do “grupo dominante”, mas sim como um imperativo material.

A “origem social dominada” e as dificuldades financeiras

Como era de esperar, a característica mais marcante entre os indivíduos do “grupo dominado” foi a constante menção às dificuldades financeiras que acarretaram esses estudantes em suas trajetórias no mundo musical:

Ah, eu sempre quis tocar qualquer instrumento, sempre tive interesse na música, assim, desde criança mesmo. Só que eu nunca tive nenhum integrante da família que fosse músico para ter uma inspiração, assim, para que meus pais, sei lá, pudessem confiar nisso... Então, as condições financeiras da minha família sempre foram difíceis, né, tipo, sou pobre, venho de uma família bastante humilde... e, então, meus pais nunca conseguiram comprar um instrumento, qualquer coisa para mim para que eu pudesse aprender música. E nunca conseguiram me matricular em uma escola de música ou pagar um professor de música para mim. (ALUNO 20, 31/10/2020).

Alguns outros exemplos entre as diversas referências a dificuldades financeiras apareceram nos relatos dos alunos no grupo Od:

Na Colômbia não tem uns programas tão fortes de apoio ao ensino das artes, então por exemplo, não existe em alguns lugares... programas bem pontuais, e geralmente, digamos assim, financiados pela iniciativa privada, então o governo colombiano não tem sequer um programa nacional de apoio às artes, e a minha família não tinha meios para pagar aulas, então, mesmo se fosse uma aula muito barata, não conseguiria pagar. O contexto econômico da minha família era bem limitado. (ALUNO 16, 13/5/2021).

Mas isso aí foi até eu conseguir um instrumento, demorou um tempo ainda pra comprar, meu pai conseguir ter dinheiro para comprar porque na época a gente tinha mudado de cidade e ele tava ainda procurando emprego. Então demorou um tempo pra ele conseguir comprar meu primeiro baixo. (ALUNO 13, 6/4/2021).

Como demonstram os relatos, as necessidades materiais parecem determinar com maior intensidade suas primeiras experiências de inserção no mundo musical. Na maioria dos casos, tais relatos se relacionam aos momentos ternos e decisivos da infância, período germinal dos processos de inculcação de práticas e aspirações, de modo a confirmar o que parece ter sido o momento-chave para a consolidação de uma postura menos arriscada em relação ao futuro e, conseqüentemente, de uma postura resiliente. Tais esforços em subverter suas condições para ações aparentemente incompatíveis também foram recorrentemente expressas nos relatos desses estudantes, isto é, sob a forma de comentários naturalizados sobre “como tal condição tão adversa foi enfrentada”. E em meio aos relatos de dificuldades e superações, as citações sobre o desamparo e os desincentivos familiares foram algo que somente nesse grupo de estudantes foi explicitado:

O que acontece foi o seguinte, meu pai tinha a seguinte regra: “Tá, vocês querem estudar música? Música não dá camisa para ninguém. Se você estudar e fizer outros cursos aí e tal para vocês terem pelo menos um plano B, porque se a música der certo – como eu acho que não vai dar – beleza”. Mas se não der certo, pelo menos vocês têm outra profissão aí para vocês tentarem trabalhar. (ALUNO 15, 29/4/2021).

A atitude contrária do pai vai ao encontro da sua percepção da vida, balizada sobretudo em sua reprodução material, que toma o empreendimento musical como uma carreira arriscada e completamente fora de suas possibilidades de manutenção. Acontece que a tomada de posição sobre o futuro está associada às atuais condições materiais e aos juízos de valor que elas permitem incorporar, desviando esses alunos de uma ação compatível com aquilo que seria possível (BOURDIEU, 2016, p. 126). Ainda, mesmo quando há casos de incentivo familiar, nota-se que a insegurança em se aventurar na vida artística se liga à mesma lógica de cálculo relatada, em que a música pode até de fato ser levada a sério em um primeiro momento, mas acaba sendo “substituída” por outra vocação. Isso produz uma diversificação dos investimentos, como o ingresso em outros cursos. Por exemplo, um dos membros desse grupo, ao ser perguntado sobre em qual área ele pretendia seguir carreira, disse que, apesar de preferir seguir as duas – pois foi incentivado a “fazer as coisas que amava” –, sua intenção era fazer um mestrado em educação física. É notável ainda que, ao

comentar sua resposta, o aluno conta que chegou até a passar em violão popular na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mas, no dia da matrícula, ele não foi, pois “precisava estudar educação física” (Aluno 18, 9/11/2021). A música, assim, passa a ser uma prática para as horas vagas, fruto de um cálculo mais ou menos inconsciente entre “o que se quer fazer” e o que “precisa ser feito”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo de caso evidencia a pertinência das hipóteses que foram testadas. Entre elas, podemos destacar duas principais: segundo a prosopografia realizada, há indícios para se afirmar, tomando a Emesp como um caso exemplar, que a noção de “dom” é uma *doxa* do “campo artístico” e que essa crença funda a noção de “excelência” mesmo no domínio da pedagogia musical; essa crença, eufemizada e incorporada no *habitus* dos estudantes, exerce efeitos distintivos segundo suas respectivas origens sociais, confirmando um futuro objetivo inscrito em um universo de possibilidades. Por fim, a postura filantrópica da Emesp acaba por corroborar o efeito mágico da seleção a despeito do projeto de democratização da escola, denominado “revolucionário” em razão das posições políticas de seus idealizadores.

Conclui-se, assim, que sendo o “dom” uma ideologia fundamental para a reprodução e manutenção do campo artístico, essa certeza, tão cara a uma carreira incerta no mundo artístico, precisaria mesmo ocultar sua verdade sob pena de ela não ser mais capaz de exercer seu poder. No caso em questão, observamos que a decisão em seguir determinada carreira se apresentou diferentemente segundo as respectivas condições de existência de cada grupo. A maneira como eles encaram o mundo musical, nas práticas e nas preferências por determinadas carreiras, mostra que elas resultam de um *habitus* incorporado no ambiente familiar e reproduzido na trajetória de cada grupo (BOURDIEU, 2015). Em outras palavras, cada grupo, como mostramos, segundo sua trajetória social, incorporou esquemas de percepção a partir das condições objetivas de vida familiar e escolar. Assim, historicamente, as posições sociais estão na origem das estratégias e aspirações, vistas como inatingíveis ou óbvias/naturais.

Conforme mostramos, quanto ao grupo OD, percebe-se que o perfil de seus integrantes se reflete na quantidade de capitais suficientemente acumulados na dedicação à vida artística, de modo que o respectivo senso de rendimento desses estudantes não compreende a dificuldade de inserção no mundo da música da mesma forma que os alunos dos outros grupos. A “leveza” com que a carreira é retratada demonstra uma despreocupação perante a certeza de que as oportunidades nesse mundo, apesar de difíceis, não são inatingíveis. Desse modo, o futuro profissional, em um campo onde as oportunidades de trabalho consagradas são escassas devido à sua própria estrutura, inclui a carreira acadêmica como uma via de acesso natural caso um investimento de maior risco não se concretize.

Já no grupo OM, uma importante característica notada foi a presença mista de aspirações altas e baixas, o que retoma uma tendência identificada nos dados quantitativos do grupo em apresentar atributos intermediários entre os outros

dois grupos. Pôde-se perceber também que existem particularidades em suas representações e aspirações profissionais, vinculadas principalmente à tendência desse grupo em galgar posições mais elevadas, o que parece refletir uma ascese que, não sendo amparada por um *habitus* suficientemente compatível com os arranjos dominantes, orienta a aspirações estritamente profissionais e distanciadas do compromisso intelectual/espiritual identificado no grupo OD. Nesse sentido, se o grupo OD se relaciona com o universo de possibilidades musicais de maneira leve e despreocupada, os alunos do grupo OM revelam um “desejo de ascensão” mais objetivo e consciente.

Por fim, quanto ao grupo Od, a constante referência às dificuldades financeiras enfrentadas para a inserção no mundo musical corrobora a hipótese de que as barreiras existentes no mercado de trabalho musical são aqui sentidas de maneira mais forte do que nos outros dois grupos. Desse modo, os membros desse grupo, superselecionados se considerarmos que chegaram ao 4º ciclo, aí permanecem ao custo de um esforço muito mais intenso do que aquele realizado pelos membros dos demais grupos.

SOBRE OS AUTORES

VICTOR ALVES DE ABREU é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).
vicalvabr@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3892-1772>

MARCIA CRISTINA CONSOLIM é professora titular da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-Unifesp).
mconsolim@terra.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-3622-073X>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- ABAÇAI Cultura e Arte. Estatuto social. São Paulo, 13 jun. 2017. Disponível em: <https://www.portaldasos.com.br/wp-content/uploads/2020/09/PDF-2-Estatuto-Abacai.pdf>. Acesso em: set. 2025.
- ABAÇAI Cultura e Arte. Regimento interno. Regimento escolar. 2017.
- ALMEIDA, A. M. F.; MOSCHKOVICH, M.; POLAZ, K. T. M. Pesquisando os grupos dominantes: notas de pesquisa sobre acesso às informações. *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 9, n. 17, 2012, p. 161-174. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/994>. Acesso em: set. 2025.
- AMPÁRO, Breno. História, música e trabalho: o estatuto precário do artista trabalhador. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 19., *Anais...* 13-17 de julho de 2020. Disponível em: https://www.encontro2020.rj.anpuh.org/resources/anais/18/anpuh-rj-erh2020/1601237782_ARQUIVO_fd5344cb-39723fe99e8d3921fa1b252c.pdf. Acesso em: set. 2025.
- ASSOCIAÇÃO DE CULTURA, EDUCAÇÃO E ASSISTÊNCIA SOCIAL SANTA MARCELINA. Comunicado 97/2020. Edital para chamamento – Núcleo de Desenvolvimento de Carreira, São Paulo, 31 ago. 2020.
- ASSOCIAÇÃO DE CULTURA, EDUCAÇÃO E ASSISTÊNCIA SOCIAL SANTA MARCELINA. Estatuto Social. São Paulo, 12 dez. 2019a. Disponível em: <https://www.santamarcelinacultura.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Estatuto-Social-Santa-Marcelina-Cultura.pdf>. Acesso em: ago. 2025.
- ASSOCIAÇÃO DE CULTURA, EDUCAÇÃO E ASSISTÊNCIA SOCIAL SANTA MARCELINA. Manual do Aluno e da Aluna 2019, São Paulo, 2019b. Disponível em: https://issuu.com/santamarcelinacultura/docs/manual_aluno_2019_06.02.19. Acesso em: ago. 2025.
- ASSOCIAÇÃO DE CULTURA, EDUCAÇÃO E ASSISTÊNCIA SOCIAL SANTA MARCELINA. Regimento interno. Regimento Interno do departamento de cultura da Associação de Cultura, Educação e Assistência Social Santa Marcelina, São Paulo, 14 nov. 2017.
- BECKER, Howard S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *La noblesse d'État: grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2016.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CALADO, Carlos. Governo quer “universidade” para a música. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22 set. 1989.
- CERQUEIRA, Amanda Coutinho. Viver de música: empreendedorismo cultural e precarização do trabalho. *Cadernos de Estudos Sociais*, Recife, v. 33, n. 1, jan.-jul., 2018, p. 85-107. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1677>. Acesso em: set. 2025.
- CLAM – Centro Livre de Aprendizagem Musical. Disponível em: <http://clamescolademusica.com.br/a-escola/>. Acesso em: 1º fev. 2021.
- COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Escola Municipal de Música. In: Complexo Theatro Municipal de São Paulo. [S. l], (s.d). Disponível em: <https://www.theatromunicipal.org.br/escola-municipal-de-musica-2/>. Acesso em: 2020-2021.
- COULANGEON, Philippe. Les musiciens de jazz: les chemins de la professionnalisation. *Genèses*, n. 36, 1999, p. 54-68. <https://www.jstor.org/stable/26202417>.
- CRESWELL, John W. *Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

DATACENSO. Pesquisa de imagem e satisfação Emesp Tom Jobim, e. Disponível em: <https://EMESP.org.br/wp-content/uploads/sites/2/2017/03/RELATÓRIO-EMESP-2017-AJUSTADO.pdf>. Acesso em: set. 2025.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Hélio Ziskind. s.d. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/helio-ziskind/>. Acesso em: set. 2025.

DIETRICH, Pascale; LOISON, Marie; ROUPNEL, Manuella. Articular as abordagens quantitativa e qualitativa. In: PAUGAM, Serge. *A pesquisa sociológica*. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 171-182.

EISENHARDT, Kathleen M. Building theories from case study research. *The Academy of Management Review*, v. 14, n. 4, Oct. 1989, p. 532-550. <https://www.jstor.org/stable/258557>.

EMESP Tom Jobim. Disponível em: <https://EMESP.org.br>. Acesso em: set. 2025.

EMMSP – Escola Municipal de Música de São Paulo. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/escola-municipal-de-musica>. Acesso em: set. 2025.

FOLHA DE S. PAULO. Show: concerto da Universidade Livre de Música. *Folha de S. Paulo*, 18 jan. 1990.

FOLHA DE S. PAULO. Universidade de Música abre curso livre para iniciantes. *Folha de S. Paulo*, 3 jan. 1991.

PASSERON, Jean-Claude. Consommation et réception de la culture: la démocratisation des publics. *Académique*, 2003, p. 361-390. <https://doi.org/10.3917/scpo.donna.2003.01.0361>.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *Ensino superior e as licenciaturas em música (pós diretrizes curriculares nacionais 2004): um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2012.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e *habitus conservatorial*: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 22, n. 32, 2014, p. 90-103. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/464/388>. Acesso em: set. 2025.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. O currículo das licenciaturas em música: compreendendo o *habitus conservatorial* como ideologia incorporada. *Arteriais*, v. 1, n. 1, 2015, p. 109-123. <http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v1i1.2102>.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS: ST 34 – Trabalho e Sindicato na Sociedade Contemporânea, 31., Caxambu, 2007. Disponível em: <https://biblioteca.sophia.com.br/terminal/9666/VisualizadorPdf?codigoArquivo=8554&tipoMidia=0>. Acesso em: set. 2025.

PINÇON, Michel; PINÇON-CHARLOT, Monique. Sociologia da alta burguesia. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 18, 2007, p. 22-37. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222007000200003>.

POUPART, Jean. A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In: VV.AA. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. (Coleção Sociologia).

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Fundação Theatro Municipal. Decreto n° 41.826 de 21 de Março de 2002. Regimento Interno, [S. l.], 21 mar. 2002.

REQUIÃO, Luciana. Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa. *Opus*, v. 26 n. 2, maio-ago. 2020, p. 1-25. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2603>

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz.; LAGO, Luciana Corrêa do. O espaço social das grandes metrópoles brasileiras: Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. *Cadernos Metrópole*, n. 4, 2000, p. 9-32. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/9300/6904>. Acesso em: set. 2025.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O discurso sobre música: reflexos na educação musical. *Claves*, São Paulo, ed. 2, Nov. 2006, p. 60-75.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.

- 12, n. 10, mar. 2004, p. 109-118. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/368>. Acesso em: set. 2025.
- SIMÕES, Júlia da Rosa. Viver da música no Brasil: trajetória e estratégias do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933). In: HEINZ, Flávio M. (Org.). *História social de elites*. São Leopoldo: Oikos, 2011, p. 134-153.
- TATUÍ Conservatório de Música e Teatro. Disponível em: <https://www.conservatoriodetatui.org.br>. Acesso em: set. 2025.
- TORRES, Marisa. Música é opção para os jovens. *Estadão*, São Paulo, 18 jul. 1993. Caderno de Empregos, p. 1-1.
- YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

A história de Blumenau/SC contada pelas roupas de museus

[*The history of Blumenau/SC told through museum clothes*]

Laiana Pereira da Silveira¹
Francisca Ferreira Michelin²
Jossana Peil Coelho³

Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento das pesquisas “Museus de ruínas em paisagens rurais: patrimônio industrial na microrregião de Pelotas/RS” (Processo: 306531/2022-4) e “Tecnologias antigas e atuais em culturas tradicionais ibero-americanas: sustentabilidade de paisagens históricas da produção” (Processo: 403368/2024-3).

RESUMO • O artigo analisa as estratégias de exibição de vestuário em museus de Blumenau com o intuito de compreender o discurso proposto em relação à roupa exposta. O objetivo é investigar como as peças são apresentadas, seu significado retórico e sua contribuição para a narrativa histórica da cidade. O estudo, de abordagem qualitativa, teve como base pesquisa bibliográfica e de campo, observação e registros fotográficos, apresentando uma análise comparativa entre os museus. Concluímos que as exposições proporcionam o reconhecimento de categorias temáticas nos trajes e a identificação de personagens importantes para a história da cidade. • **PALAVRAS-CHAVE** • Vestuário; museu; memórias da

cidade. • **ABSTRACT** • The article analyzes the strategies used in the exhibition of clothing in museums in order to understand the discourse constructed around the displayed garments. The objective is to investigate how these pieces are presented, their rhetorical meaning, and their contribution to the historical narrative of Blumenau. This qualitative study is based on bibliographic and field research, observation, and photographic documentation, offering a comparative analysis among the museums. The study concludes that the exhibitions enable the recognition of thematic categories within the garments and the identification of key figures in the city's history. • **KEYWORDS** • Clothing; museum; city memories.

Recebido em 22 de setembro de 2024

Aprovado em 26 de setembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

SILVEIRA, Laiana Pereira da; MICHELON, Francisca Ferreira; COELHO, Jossana Peil. A história de Blumenau/SC contada pelas roupas de museu. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10767.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10767

¹ Universidade Federal de Pelotas (UFPeL, Pelotas, RS, Brasil).

² Universidade Federal de Pelotas (UFPeL, Pelotas, RS, Brasil).

³ Universidade Federal de Pelotas (UFPeL, Pelotas, RS, Brasil).

O vestuário, como fenômeno social, revela diferentes informações sobre as sociedades. Na esfera individual, interpretamos o outro através da sua imagem projetada por meio de seu modo de se vestir, o que pode indicar, à primeira vista, seus gostos pessoais, profissão, posicionamento ideológico e outras informações que compõem sua identidade. Estudos sobre a história do vestuário nos mostram as particularidades regionais, culturais e civilizatórias desde o surgimento dos primeiros tecidos. O historiador social Daniel Roche (2007, p. 37) afirma que “não há praticamente história da vida cotidiana ou história da civilização que não tenha reservado um lugar mais ou menos importante à história da indumentária”. É e precisamente o lugar que a vestimenta ocupa na identificação das comunidades locais que pretendemos analisar.

Partindo da premissa apresentada pelo autor, este artigo propõe-se a analisar como o vestuário musealizado é utilizado por quatro instituições museológicas. Cabe destacar que um objeto musealizado é aquele que passou por diversas ações de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), pesquisa (catalogação) e comunicação (exposição, publicação etc.), ações essas que são específicas de museus – sendo assim, a musealização é uma especialidade da museologia. É nos museus que, por meio de objetos – sejam quais forem –, se apreendem, ressignificam e representam as manifestações da natureza e da cultura percebidas e/ou valorizadas como patrimônio (SCHEINER, 2013).

O museólogo Bruno Brulon conceitua a musealização da seguinte forma:

Musealizar é mudar algo de lugar; às vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. É recolocar, ou dispor para revalorizar. Reordenar, sem a perda de sentidos, mas visando a aquisição de informação ou a sua potencialidade. Processo este que escapa aos limites do museu. Ainda que entendido como instituição social ilimitada, o que há de ilimitado nos museus não é a sua forma ou institucionalização, mas a sua ação, produtora da *performance* museal, um tipo de delírio das coisas da realidade – nos termos do poeta Manoel de Barros – que na Museologia se convencionou chamar de “musealização”. (BRULON, 2018, p. 190).

Compreendendo o conceito de musealização, o objetivo deste texto é analisar o discurso que o museu atribui à roupa na exposição – objeto musealizado – e a narrativa construída ao se apropriar do vestuário como elemento argumentativo. Portanto, buscamos delinear a forma como a roupa é exposta nesses museus e o significado retórico que ela assume. O estudo também visa verificar se esse vestuário, na exposição do museu, contribui de alguma forma para o discurso que pretende narrar parte da história de Blumenau.

Portanto, os quatro museus em questão – o Museu Hering⁴, o Museu da Cerveja de Blumenau⁵, o Museu da Família Colonial⁶ e o Museu de Hábitos e Costumes⁷ – estão localizados em Blumenau⁸, no Vale do Itajaí, em Santa Catarina. A cidade é conhecida por sua forte economia, alicerçada na indústria têxtil, que está relacionada com a história da colonização alemã. Esses dois aspectos estão entrelaçados, sendo reforçados pelos museus citados. Foram essas particularidades regionais que motivaram o interesse das autoras pelo tema e por este estudo, cuja finalidade é analisar como o vestuário participa da retórica tanto sobre os museus da cidade quanto sobre a própria cidade a partir do vestuário exposto.

A cidade, um forte polo têxtil, permite um olhar atento à percepção do espaço. É possível observar a presença de fábricas de tecidos e artigos têxteis (como Beagle, Texneo, Karsten, Hering), lojas de fábrica (Teka, Altenburg, Hering, Karsten, Beagle) e instituições de ensino superior que oferecem cursos profissionalizantes em diversos níveis para qualificar a comunidade na área têxtil. Esses aspectos, somados à visita inicial ao Museu Hering, justificaram o foco na posição do vestuário nos museus da cidade e em como ele é abordado nessas instituições.

Portanto, o estudo, que parte do paradigma qualitativo, ao investigar a presença do vestuário nos quatro museus, é desenvolvido com base na pesquisa bibliográfica e de campo – auxiliando na etapa descritiva – por meio da observação e registro fotográfico, apresentando os resultados em uma análise comparativa. A partir das visitas realizadas aos museus entre novembro de 2023 e janeiro de 2024, percebemos as distintas abordagens de cada instituição ao utilizar o vestuário musealizado para narrar a história pretendida. Um dado importante é que as visitas aos três primeiros museus contaram com diferentes formas de mediação, enquanto ao último foi feita sem mediação.

Este artigo, além de comparar os diferentes espaços que o vestuário pode ocupar nas instituições museológicas, também reforça a ideia de Benarush, que afirma:

O acúmulo sistemático de roupas, acessórios e têxteis brasileiros é essencial para nos dar noção da progressão evolutiva de estilos, mas também crucial para concretizar a moda como patrimônio cultural. Não há como se orgulhar do passado se não o conhecemos. (BENARUSH, 2015, p. 109).

4 Segundo a Fundação Catarinense de Cultura, o conjunto arquitetônico das Indústrias Hering, composto de quatro edificações (o prédio do museu é uma delas), foi tombado como patrimônio estadual no ano de 2002.

5 Não encontramos informação referente ao tombamento desse museu.

6 Foi tombada pelo Fundação Catarinense de Cultura em 1996.

7 Conforme o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, s. d.), esse museu é tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual de Santa Catarina, pela Lei n. PT 136/2000.

8 Segundo o IBGE (2022), a população do último censo em Blumenau era de 361.261 pessoas.

Além de fazer parte de nossa cultura e de nos contar sobre as sociedades de cada época, o vestuário nos permite perceber suas ligações com outros espaços geográficos, grupos sociais e influências, sendo compreendido aqui como uma fonte documental, uma vez que, segundo Andrade (2006, p. 3), “para que a roupa tenha um papel representativo dentro de uma pesquisa rigorosa, no entanto, é necessário que ela seja administrada como documento”. E, administrada dessa forma, a roupa pode fornecer diversas informações para a compreensão de uma narrativa histórica (SIMILI, 2016).

Para compreender esses fenômenos, consideramos os registros realizados durante as visitas e a construção de um aparato teórico coerente com o tema. Inicialmente, apresentamos as quatro instituições museológicas que servem de objeto para este estudo.

APRESENTAÇÃO DOS MUSEUS VISITADOS EM BLUMENAU

O primeiro museu visitado foi o Museu Hering (Figura 1), localizado no bairro Bom Retiro. Ele integra o complexo fabril da Fundação Hermann Hering e, embora seja uma instituição privada, não possui fins lucrativos. Inaugurado em 2010, o museu ocupa uma edificação construída no século XIX. Através dos objetos expostos, é possível conhecer a origem da família que fundou a Hering e a história da indústria têxtil no Vale do Itajaí, com registros que datam de 1880.



Figura 1 – Museu Hering. Foto: acervo das autoras, 2023

O Museu Hering pode ser considerado um museu institucional – é vinculado à Fundação Hering. Museus institucionais são aqueles cuja tutela está ligada a organizações como entidades de ensino, empresas ou fundações, sendo, em sua

maioria, considerados tradicionais, ou seja, ligados à cultura material, priorizando a exposição de objetos. Visando a narrar a trajetória da instituição, eles expõem seu próprio acervo e, muitas vezes, enaltecem a figura de seus fundadores. Além do museu, o local inclui a fábrica e a sua loja, o Centro de Memória Ingo Hering e o Jardim Suspenso de Burle Marx. Desses espaços, somente a fábrica não é aberta à visitação turística.

A segunda instituição visitada foi o Museu da Cerveja de Blumenau⁹ (Figura 2), que, localizado às margens do rio Itajaí-Açu, no centro histórico da cidade, e inaugurado em 1996, ocupa uma edificação nova. Vale ressaltar que Blumenau é a Capital Nacional da Cerveja, conforme a Lei nº 13.418, de 9 de março de 2017. A indústria cervejeira¹⁰ é um setor tão forte na região quanto a têxtil¹¹. O museu aborda a história da bebida, os processos e o maquinário usados em sua produção, e, ao longo da visita, é possível realizar a degustação de alguns tipos de cerveja.

9 Conforme informa a Secretaria de Turismo e Lazer de Blumenau, a gestão do museu, atualmente, é administrada pela Cervejaria Blumenau através da concessão assinada pela Prefeitura de Blumenau.

10 Consoante o levantamento realizado, em 1958 já havia setores secundários que chamavam atenção, como as indústrias alimentares e de bebidas (MAMIGONIAN, 1965), e hoje, percebe-se, há diversas cervejarias que unem sua produção ao turismo, oferecendo a experiência de conhecer o processo produtivo e a degustação com a finalidade de vender as bebidas.

11 Segundo o levantamento realizado pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) em 2021, os dois setores que mais empregam em Blumenau é a fabricação de produtos têxteis e a confecção de artigos do vestuário e acessórios, ficando atrás apenas do setor de comércio varejista. As indústrias têxteis estão presentes na história da cidade desde o início. Com 30 anos do surgimento da cidade, foi instalada a indústria de malharia Hering (1880) e, na mesma década, duas indústrias de tecelagem, Karsten (1882) e Garcia (1885) (MAMIGONIAN, 1965).



Figura 2 – Museu da Cerveja de Blumenau. Foto: acervo das autoras, 2024

Esse museu tem características particulares, podendo ser visto como “mercadológico”. Alguns espaços são, por vezes, classificados incorretamente como museus, uma vez que a definição do Conselho Internacional de Museus (Icom) estabelece que um “museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e a serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial” (ICOM, 2022).

Assim, espaços que não têm como sua missão principal oferecer experiências de educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos – como determinado na definição do Icom – mas sim divulgar uma marca ou produto, não se configuram, de fato, como museus, ainda que exponham objetos ligados à memória e à história do que promovem.

Segundo Hernández e Tresseras (2007), no final do século XX, o consumo de cultura aumentou significativamente devido à facilidade de transporte e comunicação, bem como houve o aumento do tempo livre e, conseqüentemente, do turismo. Nesse contexto, ocorre a mercantilização da cultura, levando alguns espaços de memória, como os museus, por exemplo, a se transformarem e se aproximarem de centros comerciais. Como consequência, as mensagens transmitidas por esses espaços acabam se tornando simplificadas e empobrecidas.

Por isso, em alguns museus, não é raro que, ao final da exposição, tenha uma área de divulgação dos produtos – quando se trata empresas, também ocorre o comércio –, fazendo desses espaços de memória potenciais ferramentas de marketing, monetizando suas histórias e memórias e dos personagens envolvidos.

O terceiro local visitado foi o Museu da Família Colonial¹² (Figura 3), que faz parte de um conjunto de três casas e está em funcionamento desde 1967. As casas, que pertenciam a familiares ou pessoas próximas do fundador da cidade, dr. Hermann

¹² Administrado pela Fundação Cultural de Blumenau, vinculada à Prefeitura de Blumenau.

Blumenau, são dos seguintes anos: 1858 (a mais antiga residência do Vale do Itajaí preservada), 1864¹³ e 1920. Com um acervo de mais de 6 mil peças, o museu está localizado na alameda Duque de Caxias, uma das principais vias do centro histórico de Blumenau e próximo ao Museu da Cerveja.

O local também possui uma ampla área verde, o Parque Horto Botânico Edith Gaertner. Nesse jardim, há um cemitério de gatos, obras de arte espalhadas ao longo do caminho que leva ao Mausoléu¹⁴ do dr. Blumenau, além de algumas estátuas, incluindo a da própria Edith Gaertner (sobrinha-neta do fundador).

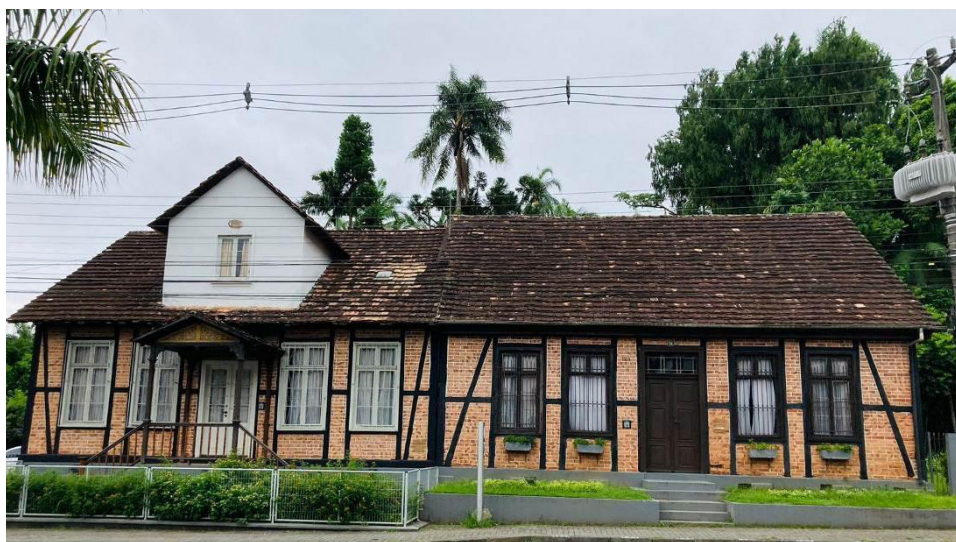


Figura 3 – Museu da Família Colonial. Foto: acervo das autoras, 2024

Esse pode ser considerado um museu a céu aberto ou ao ar livre, definição corroborada pela explicação de Costa (2020):

São espaços que rompem com o modelo tradicional de museus que concentram sua coleção em um ou mais edifícios. Nos museus ao ar livre, o objetivo é preservar as tradições do local e os elementos naturais que dele fazem parte, como cemitérios, jardins e paisagem natural, integrando os objetos, as obras de arte que são expostas e a população. (COSTA, 2020, p. 42).

¹³ Conforme o *site* da Prefeitura de Blumenau informa, na “residência de 1864, viveu o sobrinho do Dr. Blumenau, Victor Gaertner. Transformada em casa-museu no ano de 1967, tem como missão manter viva a memória e a herança cultural dos colonizadores. O acervo é formado por significativas peças do uso cotidiano dos imigrantes. Agregado ao museu, encontra-se o Parque Horto Botânico Edith Gaertner” (SMC, 2018).

¹⁴ Ele e a esposa faleceram na Alemanha e tiveram seus corpos transferidos para Blumenau em 1974, onde estão no mausoléu atualmente com outros familiares.

O Museu da Família Colonial apresenta diversos aspectos que o caracterizam como a céu aberto ou ao ar livre, como as espécies vegetais que eram cultivadas pelo dr. Blumenau.

Por fim, a quarta visita foi ao Museu de Hábitos e Costumes¹⁵ (Figura 4), inaugurado em 2010. Localizado no centro histórico, próximo aos outros dois museus, o prédio que o abriga é de 1898, já tendo servido como sede de outras instituições. Sua edificação é tombada pelo Patrimônio Histórico Estadual.

O acervo do museu é constituído por objetos que datam do século XIX em diante e representam a sociedade, as atividades de lazer, as práticas e as vestimentas da época. A exposição, distribuída em três andares, conta com diversas salas temáticas ao longo do percurso.



Figura 4 – Museu de Hábitos e Costumes. Foto: acervo das autoras, 2024

Entre os quatro locais apresentados, somente o Museu Hering não está situado no centro da cidade, mas sim no bairro Bom Retiro. Os outros três museus podem ser visitados caminhando pela área central da cidade. A Figura 5 mostra a disposição deles em um recorte do mapa da cidade.

¹⁵ Assim como o da Família Colonial, esse museu é administrado pela Fundação Cultural de Blumenau, vinculada à Prefeitura de Blumenau.

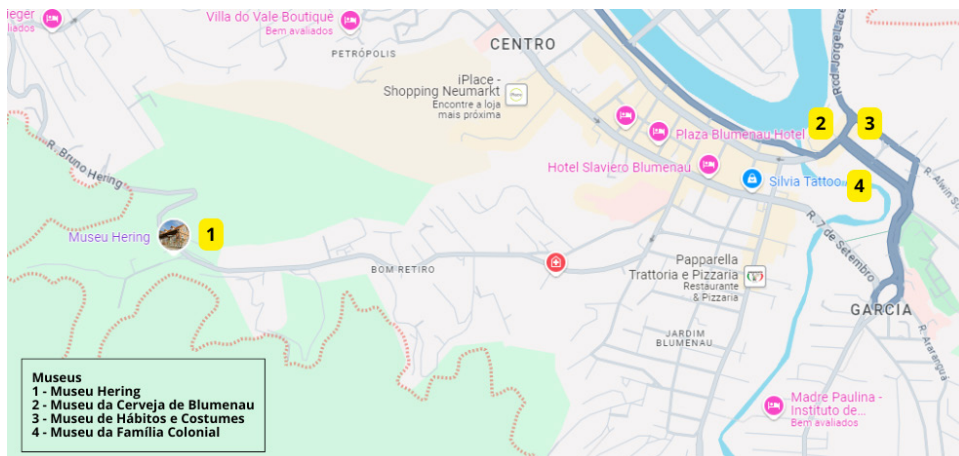


Figura 5 – Localização dos quatro museus situados em Blumenau. Adaptação feita pelas autoras a partir da ferramenta Maps do Google, 2024

Após a breve apresentação dos museus, a próxima etapa deste artigo é dedicada à apresentação de teóricos que já abordaram a temática de vestuário no museu. A partir de suas teorias, construiremos nossa análise comparativa, considerando os casos anteriormente apresentados.

Embora reconheçamos a importância de teóricos da museologia e da cultura material – e faremos uma breve contextualização com base neles –, este estudo se detém especificamente nos pesquisadores de vestuário musealizado.

TEORIAS SOBRE O LUGAR DAS ROUPAS NOS ESPAÇOS MUSEAIS

Para pensar no vestuário musealizado, é fundamental mencionar as contribuições de Teresa Cristina Toledo de Paula¹⁶, conservadora de têxteis do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Desde a década de 1990, ela se dedica aos estudos de conservação de têxteis e contextualiza que “as coleções museológicas brasileiras com tecidos formaram-se seguindo os receituários internacionais vigentes para os museus a partir de meados do século XIX e, portanto, alheias a questões de caráter e interesse locais” (PAULA, 2006, p. 253).

A conservadora também acrescenta que

[...] os tecidos, certamente por terem sido sempre associados ao corpo e ao gênero femininos, foram muito inferiorizados como objetos de estudo, se comparados a outras tipologias materiais. Herdamos e preservamos por séculos a antiga noção de que um tecido, dada sua proximidade com o corpo e os sentidos, não deveria ser suporte de expressão. (PAULA, 2006, p. 256).

¹⁶ Uma das autoras teve a oportunidade de fazer um curso com a pesquisadora no ano de 2019, “Introdução à conservação de têxteis”, promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sendo seu primeiro contato com a temática.

Negligenciamos uma parte fundamental da história da cultura material: os objetos que carregam informações não somente culturais, mas também produtivas. A relação desses objetos com o gênero feminino impactou negativamente sua preservação e seu espaço em instituições que contam a história das sociedades. Como ressalta Paula (2006, p. 256), “o tecido aproxima, agasalha, provoca os sentidos e isto, no mundo masculino do século XIX, de homens cientistas (e homens de museu), não deveria ser objeto de atenção”. Então, o que merecia a atenção desses “sábios” homens? Essa é uma pergunta para ser respondida em outro momento.

Pensemos também a partir da ideia apresentada pela historiadora Marilúcia Bottallo, que se dedica à área da museologia e nos diz que

A moda, abordada como fenômeno de interesse acadêmico e museológico, e passível de ser colecionada, permite debates muito instigantes, na medida em que comporta tanto uma expressão muito forte de cultura material percebida pelo meio, sobretudo, das roupas e dos acessórios, dos tecidos, enfim, uma gama extensa de produtos associados e da própria indústria, como também se enuncia fortemente como traço cultural e de identidade individual e coletiva, como comportamento, tendência, conceito, metalinguagem e, portanto, como algo muito próprio da cultura imaterial, inclusive os modos e processos de produção. (BOTTALLO, 2015, p. 39).

A autora também confirma que, por meio da moda, é possível ter abordagens não convencionais, o que pode ser instigante para os museus. Michelle Benarush, que também desenvolve estudos na área do vestuário em museus, ao apresentar as diferenças entre as características da moda e do museu, questiona o que acontece quando as roupas entram num espaço tradicional e de preservação do passado. A autora define que

As peças viram intermediários entre o visível e o invisível, entre o público e o que não pode mais ser visto. É a coroa, que representa o poder monárquico, ou o vestido de noiva, que representa o matrimônio. É uma expressão metafórica de um momento, de uma cultura, de uma nacionalidade. (BENARUSH, 2015, p. 99).

O contato com as roupas ao longo do percurso da exposição permite que o público imagine as práticas de sociabilidade do período e os personagens históricos. Benarush (2015, p. 100) também aborda a transição de significado do vestuário ao entrar no museu e como seu papel é transformado: “de objetos de vestir, viram objetos para refletir e objetos para significar: objetos-discurso, ideológicos, objetos que servem ao olhar, que recebem atribuições simbólicas, históricas”.

Corroborando com as ideias das autoras mencionadas, Benarush (2015, p. 100) evidencia que “as histórias que as roupas contam são dos costumes, das maneiras, dos relacionamentos, das regras sociais. Mas também são histórias de tecnologia, de manufatura, de gosto, de tradições”. Essa perspectiva é fundamental para compreender modos de viver de uma sociedade.

No cenário nacional, apresentado pela professora e pesquisadora de história da indumentária Rita Moraes de Andrade (2016, p. 11), verifica-se que os “museus

brasileiros possuem indumentária em seus variados acervos, alguns formam coleções deste tipo enquanto outros mantêm alguns poucos itens que complementam outras coleções”. Mais adiante, ao analisar os museus visitados, essa constatação de Andrade faz sentido à medida que observamos a forma como o vestuário integra cada um deles.

Neste estudo, não focaremos nas formas de preservação e conservação dos têxteis expostos, mas sim em como eles são apresentados. Por meio dessa percepção, podemos observar quais peças foram selecionadas para estarem ao alcance do olhar dos visitantes e como a forma de expor influencia o discurso do museu. Algumas estão sem barreira¹⁷, enquanto outras se encontram distantes do visitante e protegidas por vidro (figuras 6 e 7).

Nesse sentido, as barreiras físicas visam proteger o objeto, atribuindo-lhe valor. A antropóloga alemã Aleida Assmann (2011, p. 133) corrobora essa ideia: “caixinha e joias têm uma relação emblemática com a memória e a recordação. A caixinha associa a memória a refúgio, proteção e recipiente; a joia designa o conteúdo precioso da recordação, que cabe assegurar e proteger”. Assim, essas barreiras, embora protejam o objeto, podem tanto instigar quanto afastar os visitantes.

17 A respeito dessas barreiras, alguns museus tinham seus objetos em vitrines ou possuíam cordas que limitavam o acesso dos visitantes; em outros havia a proteção de vidro em documentos históricos, enquanto alguns objetos não tinham nenhum tipo de bloqueio, havendo apenas a informação, logo na entrada do museu, por algum funcionário que estava na recepção, de que o visitante não tocasse nos objetos.



Figura 6 – Fontes documentais no Museu Hering expostas em vitrines horizontais com barreira de vidro. Foto: acervo das autoras, 2023-2024



Figura 7 – Ambiente no Museu de Hábitos e Costumes com barreiras de cordas e vitrines de vidro. Foto: acervo das autoras, 2023-2024

Nesse sentido, cabe observar que, para além do uso retórico da roupa, há outra abordagem que demanda consciência sobre o acervo e que merece reflexão e consideração específicas. Apesar da instigante perspectiva apresentada por Assmann (2011) sobre refúgio e proteção, não é o objetivo deste estudo nos aprofundarmos sobre as diferentes formas como as barreiras no museu podem funcionar.

O DISCURSO APRESENTADO NAS EXPOSIÇÕES SOBRE A RELAÇÃO DO VESTUÁRIO COM A HISTÓRIA DA CIDADE

Durante as visitas, notamos algumas diferenças e semelhanças. No Museu da Família Colonial, que oferece visitação a duas residências, a mediação ocorre antes do ingresso na parte interna de cada casa. Nessa mediação, o vestuário tem um papel importante na narrativa da mediadora, embora esse destaque seja mais forte na segunda casa. Enquanto a primeira residência expõe vestidos de Edith Gaertner, bem como casaco e chapéu do dr. Blumenau, a segunda apresenta a réplica do vestido de casamento da esposa do dr. Blumenau, além de dois vestidos doados pela única descendente viva da família.

A mediação no Museu da Cerveja, com seu foco comercial, é bastante voltada para o processo produtivo. E, como é conduzida, torna-se limitada para o visitante que gostaria de permanecer mais tempo em determinados espaços do percurso da exposição. Também foi notada a falta de possibilidade de ir e vir ao longo do trajeto, sendo a única opção seguir a mediadora. Ao longo do trajeto, houve duas paradas para degustação de chope, e o *tour* foi finalizado ao chegarmos na loja de souvenir.

Notamos a ausência de mediação no Museu de Hábitos e Costumes e no Museu Hering. No segundo, a visita é iniciada com um breve vídeo sobre a história da família Hering e os funcionários informam que estão à disposição para dúvidas. Além disso, nesse museu, encontramos uma sala com fotografias que retratam a família e o parque fabril, incluindo registros da vila operária datados de 1893. Ao longo do percurso, as indagações apresentadas levam o visitante à reflexão. Além das fotografias, o museu também expõe maquinário de diversas épocas, como máquinas de costura e um tear circular à manivela.

Para estabelecer uma relação entre a marca e o consumo, um dos painéis do museu explora o *Zeitgeist* – o espírito do tempo. A exposição, então, provoca o visitante a refletir sobre sua história com a Hering. Sobre o acervo, conforme pesquisa de campo realizada, o espaço possui uma quantidade razoável de objetos originais que pertencem ao acervo do arquivo histórico mantido pela Fundação Hermann Hering, que se chama Centro de Memória Ingo Hering. O Centro possui um número estimado de 100 mil objetos, entre documentos contábeis, fotografias, relatórios, diversos documentos em mídias digitais e analógicas, maquinários, obras de arte, troféus, vestimenta e artigos têxteis, livros, peças teatrais, poemas, catálogos, guias de compra, entre vários outros.

Há uma divisão organizacional em três categorias: a primeira, Família Hering, inclui toda a documentação proveniente da família antes e depois da chegada ao Brasil em 1878-1880; a segunda, Empresa Hering, abrange toda a documentação



Figura 8 – Peça do Museu de Hábitos e Costumes. Foto: acervo das autoras, 2023-2024



Figura 9 – Itens do Museu de Hábitos e Costumes. Foto: acervo das autoras, 2023-2024



Figura 10 – Réplica do vestido de noiva de Bertha Louise Repsold, esposa do dr. Blumenau. Museu da Família Colonial. Foto: acervo das autoras, 2023-2024



Figura 11 – Peça doada por parente do dr. Blumenau. Museu da Família Colonial. Foto: acervo das autoras, 2023-2024

No Museu de Hábitos e Costumes, onde há maior quantidade de peças de vestuário, observamos que a maioria está exposta em manequins. Assim, é importante refletir sobre a relação do nome do museu com a linguagem das roupas. Conforme a semioticista Alison Lurie (1997), a comunicação das roupas não é feita somente pelas peças têxteis em si, mas é complementada pelo estilo de cabelos, acessórios, joias, maquiagem, entre outros elementos. E, assim como nesse espaço, ocorre o mesmo no Museu da Família Colonial. Na segunda casa visitada, tanto a réplica do vestido de noiva (Figura 10) quanto os vestidos doados pela parente que continua viva estão expostos em manequins também, sendo um deles o que consta na Figura 11.

Na primeira casa do Museu da Família Colonial, no entanto, os vestidos de Edith Gaertner (Figura 12) e o casaco do dr. Blumenau estão expostos em cabides. Da mesma forma, os dois únicos vestuários presentes no Museu da Cerveja de Blumenau (Figura 13) também estão pendurados. Isso nos leva a refletir sobre o que Andrade (2016) menciona com relação às diferentes formas com que os museus brasileiros expõem o vestuário, nesse caso, poucas peças complementam a história contada pelo museu. No Museu Hering, uma das peças se encontra pendurada por fios (Figura 14).



Figura 12 – Vestidos de Edith Gaertner. Museu da Família Colonial. Foto: acervo das autoras, 2023-2024



Figura 13 – Museu da Cerveja de Blumenau. Foto: acervo das autoras, 2023-2024



Figura 14 – Museu Hering. Na legenda da peça consta que a camiseta é uma réplica de 1910. Foto: acervo das autoras, 2023-2024

Podemos perceber nessas formas de exposição que ambos os vestuários expostos pendurados no Museu da Família Colonial estão em cabides com ombreiras. Pela distância não conseguimos identificar se há enchimento de tecidos, mas é possível observar o volume nos ombros de ambas as peças. No entanto, no Museu da Cerveja de Blumenau, os cabides nos quais as roupas estão penduradas evidentemente não possuem tal enchimento, o que, assim como no caso de suspensão por fios, pode acarretar aceleração de deformidade do vestuário.

Sobre o acervo do Museu da Cerveja de Blumenau, a museóloga do local informou sobre a quantidade de 830 peças, mas nem todas estão expostas. O recorte temporal do museu abrange do século XIX aos dias atuais. Logo na entrada se encontram réplicas dos trajes femininos e masculinos de mestres cervejeiros da antiga Colônia Blumenau do século XX.

Nas visitas aos museus, a história de Edith Gaertner, no Museu da Família Colonial, foi o que mais nos impressionou. Nascida em Blumenau em 1882, ela se mudou ainda jovem para a Alemanha, onde estudou arte dramática e tornou-se atriz, uma profissão pouco convencional para os padrões da época. Foi, então, em 1924 que sua vida mudou, quando precisou retornar a Blumenau e se deparou com uma sociedade conservadora para seu modo de viver – e vestir.

A atriz se deparou com uma sociedade onde as mulheres andavam com vestidos longos, tanto no comprimento quanto nas mangas, enquanto ela chegava com seus vestidos mais curtos, como mostram as peças em seu armário (Figura 12).

Conforme a historiadora Anne Hollander (1996, p. 14) afirma, as “transformações políticas e sociais refletem-se no vestuário” – essa diferença no modo de vestir de Edith impactou no seu modo de viver. Por meio da mediação, descobrimos que o forte contraste de vida com as demais mulheres da região fez com que ela vivesse cada vez mais reclusa em seu jardim, com seus gatos. Não se sentia acolhida na sua cidade natal.

Percebemos, então, o que Benarush (2015) e Bottallo (2015) apresentaram sobre a museologia do vestuário: as peças de roupa são fundamentais para entender os traços culturais de uma época e de uma região. O vestuário se torna um objeto de reflexão que permite investigar as atribuições dadas por quem o usou e seu simbolismo, valor e história. Nesse sentido, as peças do guarda-roupa de Edith são os vestígios materiais que contam a história dos costumes e modos de viver. São essas potencialidades de investigação que fazem tais objetos passarem pelo processo de musealização (BRULON, 2018).

A réplica do vestido de noiva de Bertha Louise Repsold, esposa do dr. Blumenau¹⁸, exposta no Museu da Família Colonial, não faz parte do acervo permanente do museu. Ela e os outros dois vestidos integraram a exposição temporária “Hermann Blumenau: fragmentos da sua história”. Observamos que a réplica (Figura 10) não é

18 Em 1846, o dr. Blumenau veio ao Brasil e, em 1948, retornou à Alemanha. Dois anos após, em 1850, ele retornou ao Brasil e fundou a colônia São Paulo de Blumenau. Em 1867, casou-se com Bertha Louise Repsold na Alemanha. Em determinado momento, voltou ao Brasil, pois há registro de em 1884 ele ter retornado à Alemanha. Dos quatro filhos deles, o mais velho apenas nasceu na Alemanha, os demais nasceram no Brasil. Não foram encontrados registros da primeira vinda de Bertha a Blumenau.

muito fiel ao original (Figura 15), mas um fator importante a ser notado é a sua cor. Mesmo com o casamento tendo ocorrido na Alemanha em 1867, a cor do vestido de noiva chama a atenção. Esse fato está presente na cultura alemã, pois, conforme aponta a tese de Schneid (2020, p. 243) sobre vestidos de casamento, a “imigração alemã, no sul do Brasil, trouxe o preto no traje da noiva. A cor era escolhida devido às dificuldades financeiras que as comunidades viviam, e o traje poderia ser usado em diversas outras ocasiões após o casamento”.



H. Blumenau (1819-99) e Bertha (1833-1917),
no casamento em Hamburg - 21.3.1867.

Figura 15 – Fotografia do livro *Colônia Blumenau no Sul do Brasil*, de Gilberto Gerlach (2019, p. 30). Acervo do Museu Histórico Municipal Gilberto Gerlach

Essa informação é reforçada por Hammes (2014) em seus estudos sobre a imigração alemã no Rio Grande do Sul: “Usados em dias solenes como o Advento, o Natal e a Páscoa, nos batizados, casamentos e enterros, os vestidos pretos – finos e

caros – estreados no matrimônio, se resistissem ao tempo, eram mais tarde doados às filhas para recomendar o ciclo...” (HAMMES, 2014, p. 232 apud SCHNEID, 2020, p. 243).

Sobre as réplicas expostas no Museu da Cerveja de Blumenau, através das legendas dos objetos podemos encontrar informações importantes de como o vestuário adequado auxiliava no trabalho. O calçado utilizado pelos funcionários era chamado de chanca e está relacionado aos anos de 1930, sendo utilizados pelos trabalhadores das adegas como forma de proteção contra o frio e a água, considerando que a temperatura do ambiente era de zero grau.

Conforme estudos realizados referentes ao acervo do Centro de Memória Ingo Hering,

No CMIH são salvaguardados documentos de diferentes suportes: papel, fotografias, têxteis, indumentárias, quadros e outros objetos (troféus, placas, medalhas, brindes, etc.), oriundos dos séculos XIX, XX e XXI, relacionados à memória da família Hering, da empresa Cia. Hering, das marcas de vestuário e instituições relacionadas, do patrimônio construído e de inúmeros sujeitos históricos [...]. (ZABEL; HOSTIN; BAUMANN, 2023, p. III).

Com base nos dados levantados, podemos notar uma diferença entre as instituições. Enquanto o Museu Hering exibe somente roupas desenvolvidas e comercializadas pela marca, o Museu da Cerveja, apesar de nos apresentar poucas peças de vestuário, apresenta trajes característicos dos trabalhadores. Já o Museu da Família Colonial expõe somente peças do cotidiano, e o vestido de noiva de Bertha em uma exposição temporária. Por outro lado, o Museu de Hábitos e Costumes conta com uma grande variedade de roupas e acessórios do cotidiano da sociedade, mas também há espaço reservado para a profissão do alfaiate e outro para máquinas de costura, teares e rocas.

Sendo assim, podemos perceber que há pontos de convergência nos discursos apresentados pelas roupas. Um deles é a memória do trabalho local, evidenciada tanto nos trajes de trabalhadores do Museu da Cerveja quanto nas referências a ofícios no Museu de Hábitos e Costumes. Outro ponto de ligação é o registro da sociedade da época, visível nas peças do cotidiano no Museu da Família Colonial e no Museu de Hábitos e Costumes. Por fim, um terceiro ponto de conexão identificado surge através do foco em mostrar o produto comercializado, presente tanto no Museu Hering quanto no Museu da Cerveja.

Complementando os pontos de conexão apresentados acima, existe também, ainda que de diferentes formas e quantidades, a presença de objetos de trabalho em todos os espaços. Três deles – Museu Hering, Museu de Hábitos e Costumes e Museu da Família Colonial – apresentam maquinários utilizados na confecção de vestuário: máquinas de costura (figuras 16 e 18) e tear circular à manivela (Figura 17).



Figura 16 – Máquina de costura exposta no Museu Hering. Foto: acervo das autoras, 2023-2024



Figura 17 – Tear circular à manivela. Museu Hering. Foto: acervo das autoras, 2023-2024



Figura 18 – Máquina de costura exposta no Museu Hering. Foto: acervo das autoras, 2023-2024

O maquinário de trabalho exposto no museu Hering consta de: duas máquinas de costura reta – uma à manivela da marca Lemens Müller (1930) e uma de pedal da marca Naumann (1940); uma máquina de costura overloque da marca Merrow Machine (1940); e uma de ponto corrente com catraca para a aplicação de elástico, da marca Union Special Maschinenfabrik, de Stuttgart (1946). Já o tear¹⁹, da marca Lilocey & C. A. Troyes (1889), foi originalmente projetado para ser movido à manivela, mas depois foi adaptado para funcionar com roda d'água.

Portanto, os objetos ligados aos trabalhadores demonstram a força da indústria têxtil da região, que se mantém até hoje, como prova o complexo fabril da Hering. Nota-se também o avanço na industrialização ao se observarem os maquinários de cada época. Além dos objetos, o vestuário pode ser identificado em três categorias diferentes: o de trabalho – representando a indústria e os ofícios; o usado no cotidiano pela sociedade; e o vestuário como produto comercializado. Ou seja, podemos compreender alguns agrupamentos temáticos por esses vestuários: a grande indústria, a família fundadora, as novas indústrias e a sociedade, incluindo os ofícios.

Assim sendo, a história do vestuário – desde sua confecção e o maquinário até o que era usado pelos trabalhadores e pela sociedade – nos revela muito sobre a cidade, a família colonizadora, as indústrias do passado e as atuais. Conforme o sociólogo francês Frédéric Godart (2010, p. 34) afirma, “a moda, interagindo com numerosos outros campos culturais, proporciona aos indivíduos e aos grupos os sinais para que eles construam sua identidade”. Essa expectativa explica por que os museus expõem objetos de diferentes espaços da casa junto ao vestuário, projetando como seria o ambiente daquela época – com informações sobre quem viveu ali e a história local – para a percepção do público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os objetos expostos nos museus servem como elementos de uma história, contada ao longo do percurso da exposição conforme a intenção e a missão de cada instituição. O visitante tem a oportunidade de perceber e interpretar essa narrativa. Em determinados momentos da visita, o percurso propõe diferentes reflexões, entre elas, pensar nas pessoas que estavam sendo representadas por esse vestuário e outros objetos. A partir da análise desses quatro museus em Blumenau, é possível perceber as narrativas construídas por meio do vestuário, proporcionando conhecer parte da história da cidade e de personagens importantes, conforme trazido por Roche (2007) ao afirmar a relação existente entre a história da indumentária e a história do cotidiano e o processo civilizador.

Os museus contam histórias por meio de objetos. No caso do Museu Hering, a instituição conta a história de uma família de imigrantes que, ao fundar a fábrica, se torna fundamental para o crescimento econômico de Blumenau e para o fortalecimento do polo têxtil. O percurso do museu mostra a criação do produto

19 Sua manutenção e restauração foram realizadas por Sido Stribel, colaborador da Cia. Hering no período de 1948 a 1989.

desde a matéria-prima e o maquinário até os produtos finais de diferentes décadas. Priorizando a qualidade e buscando a evolução dos artigos de vestuário, o museu conta como os irmãos Hering se solidificaram no mercado através dos têxteis.

O Museu da Cerveja de Blumenau, por sua vez, traz em sua narrativa a história da produção dessa bebida tão importante para a região. A presença do vestuário, ainda que no início do trajeto, passa despercebida pela mediação, entretanto, recebe diferentes atribuições, não somente histórica, mas de representar determinada classe trabalhadora. Já o Museu de Hábitos e Costumes e o Museu da Família Colonial apresentam semelhanças, pois expõem objetos da sociedade local.

A própria identificação dos personagens é resultado do discurso da exposição, conforme apresentado anteriormente, em diferentes exemplos. A roupa, assim como a pessoa, pode ter um nome ou ser anônima. Por isso, vemos que as réplicas das roupas dos mestres cervejeiros, que recebem os visitantes no Museu da Cerveja, são anônimas e, mesmo quando identificadas, são breves na atenção que demandam do visitante. A velocidade da passagem do tempo está na quantidade de sentido que se atribui ao objeto. Pode-se dizer que a exposição faz quase uma citação aos mestres, e não um discurso propriamente dito.

Por outro lado, a exposição do vestido de noiva de Bertha Louise Repsold se justifica tanto por identificar seu uso – vestido de casamento – em determinada época quanto por demonstrar a importância de quem o usou. A roupa distingue, mas também é distinguida. E, se a roupa é capaz de falar de si e do seu tempo, é também capaz de falar dos valores de quem a usou e dos sentidos que ela adquire em seu uso museológico.

Mesmo quando a história é de exclusão, como a de Edith Gaertner, a roupa a distingue. E, nesse caso, a roupa, interpretada como documento, apresenta diferentes camadas culturais e sociais no exemplo de uma personagem importante da história da cidade, que, ao retornar da Alemanha como atriz dramática, sente-se excluída da sociedade com a qual não se identifica. É por meio de suas roupas que entendemos que ela se “europeizou”, o que na época era sinônimo de modernidade.

A roupa é um objeto como os demais expostos nos museus visitados, mas seu discurso, suas potencialidades e suas possibilidades de expressar a identidade, valores e costumes de quem a usa são mais diretas sobre o sujeito que representa, sempre social e histórico. De forma mais imediata, a roupa é um marcador de tempo, de lugar, de modo e de condição de vida. Enquanto objeto musealizado, é detentora de diferentes significados.

Por isso ela é tão eficaz nas narrativas históricas, sendo reproduzida e valorizada nas exposições, sobretudo, por sua forte potência memorial. A elas faz sentido o que o sociólogo austríaco Michael Pollak (1992, p. 201) afirma em seus estudos sobre a memória e a identidade social: “a memória é constituída por *pessoas, personagens*”. Certamente, sem o corpo, mas induzindo a imaginação do visitante, a roupa substitui o personagem ou o transforma no que se deseja que seja em determinada narrativa.

Assim, mesmo que pontualmente, conseguimos conhecer um pouco sobre pessoas e grupos específicos, como Edith, os trabalhadores da cerveja ou os alfaiates, os fundadores da Hering, por exemplo, através do que vestiam. A roupa revela suas condições de trabalho, como se protegiam, o conforto, a sociabilidade ou a sua

ausência dela. Também é possível entender as formas de contribuição para o crescimento da cidade, através do impacto que uma grande indústria têxtil gerou na economia local. Todos esses fatores, assim como outros mencionados ao longo do texto, contribuíram para conhecermos um pouco mais da história de Blumenau e, conseqüentemente, para atingirmos nosso objetivo de compreender o discurso apresentado nessas instituições museológicas específicas por meio do vestuário.

SOBRE AS AUTORAS

LAIANA PEREIRA DA SILVEIRA é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural na Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e bolsista Capes DS.

laianasilveira@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8506-5230>

FRANCISCA FERREIRA MICHELON é professora do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

fmichelon.ufpel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4737-323X>

JOSSANA PEIL COELHO é pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), bolsista Fapergs.

jopeilc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1347-2915>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rita Moraes de. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade de nossas roupas e tecidos. In: COLÓQUIO DE MODA, 2., Salvador, 2006. *Anais [...]*, p. 1-7. Disponível em: <https://www.coloquio-moda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202006/artigos/100.pdf>. Acesso em: 4 set. 2025.

- ANDRADE, Rita Morais de. Indumentária nos museus brasileiros: a invisibilidade das coleções. *Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, ano XII, n. 7, 2016, p. 10-31. Disponível em: <https://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/05/musas7.pdf>. Acesso em: set. 2025.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BENARUSH, Michelle Kauffmann. Por uma museologia do vestuário: patrimônio, memória, cultura. In: MERLO, Márcia (Org.). *Memórias e museus*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015, p. 99-111.
- BOTTALLO, Marilúcia. Museus e o processo colecionista: acervos materiais e imateriais e o ambiente virtual. In: MERLO, Márcia (Org.). *Memórias e museus*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015, p. 37-49.
- BRASIL. Lei nº 13.418, de 9 de março de 2017. Confere ao Município de Blumenau, no Estado de Santa Catarina, o título de Capital Nacional da Cerveja. Brasília: Presidência da República, 2017. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/L13418.htm. Acesso em: set. 2025.
- BRULON, Bruno. Passagens da museologia: a musealização como caminho. *Museologia e Patrimônio*, v. 11, n. 2, 2018, p. 189-210. Disponível em: <https://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>. Acesso em: 15 set. 2025.
- COSTA, Karine Lima da. *Noções gerais de museologia*. Curitiba: InterSaberes, 2020.
- GODART, Frédéric. *Sociologia da moda*. Tradução Lea Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- HERNÁNDEZ, Joseph Ballart; TRESSERAS, Jordi Juan i. *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel, 2007.
- HOLLANDER, Anne. *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*. Tradução Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Blumenau. Panorama. 2022. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sc/blumenau/panorama>. Acesso em: set. 2025.
- ICOM – International Council of Museums. Nova definição de museu. 2022. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: set. 2025.
- LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Tradução Ana L. D. Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MAMIGONIAN, Armen. Estudo geográfico das indústrias de Blumenau. *Revista Brasileira de Geografia*, jun.-set. 1965, p. 389-481. Disponível em: <https://geografiaeconomicaesocial.ufsc.br/files/2017/04/Estudo-Geogr%C3%A1fico-das-Ind%C3%BAstrias-de-Blumenau-Armen-Mamigonian.pdf>. Acesso em: set. 2025.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14, n. 2, jul.-dez. 2006, p. 253-298. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000200008>.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Transcrição e tradução Monique Augras. *Estudos históricos*, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-215. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941>. Acesso em: set. 2025.
- ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. Tradução Assef Kfoury. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. Museu, museologia e a “relação específica”: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. *Revista Ciência da Informação*, v. 42, n. 3, set.-dez., 2013, p. 358-378. Disponível em: <http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1368>. Acesso em: 15 set. 2025.
- SCHNEID, Frantieska Huszar. *Memórias costuradas: o traje da noiva em fotografias de casamento (1920-1969)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/7469>. Acesso em: 15 set. 2025.

- SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. Observatório Setorial Territorial. Data MPE Brasil – Blumenau. Disponível em: <https://datampe.sebrae.com.br/profile/geo/blumenau>. Acesso em: set. 2025.
- SECRETARIA DE TURISMO E LAZER. Museu da Cerveja é concedido à iniciativa privada. 2020. <https://shorturl.at/RlRkP>.
- SIMILI, Ivana Guilherme. As roupas como documentos nas narrativas históricas. *Patrimônio e Memória*, v. 12, n. 1, 2016, p. 237-261. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/3470>. Acesso em: set. 2025.
- ZABEL, Alan Júnior; HOSTIN, Kahina Thirsa; BAUMANN, Victor Armando. Coleção de indumentárias do Centro de Memória Ingo Hering. In: NASCIMENTO, Carla Zenita do; SILVA, Edinéia Pereira da; MAFEZOLLI, Elisiane (Org.). *XI Seminário temático: têxteis, moda e museus*. Brusque: Editora Unifebe, 2023, p. 108-118. Disponível em: <https://www.unifebe.edu.br/site/wp-content/uploads/v4-unifebe-e-book-centro-de-memoria-2.pdf>. Acesso em: set. 2025.

Arte e ativismo feminista em Regina Veiga e Laura Rodig (Brasil e Chile, início do século XX)

[*Art and feminist activism in Regina Veiga and Laura Rodig (Brazil and Chile, early 20th century*

Thaís Batista Rosa Moreira¹

RESUMO • Este artigo investiga a relação entre arte e ativismo feminista no início do século XX por meio das trajetórias de Regina Veiga (Brasil) e Laura Rodig (Chile), participantes dos movimentos sufragistas. Busca-se compreender a produção iconográfica sufragista do período, suas características, dimensões políticas e posição nas artes, analisando como essas artistas conciliavam sua carreira e militância. Com o apoio de conceitos de Howard Becker, Pierre Bourdieu, Aracy Amaral e Griselda Pollock, conclui-se que o engajamento político não rompeu a autonomia artística, mas exigiu mediação; a iconografia feminista envolveu ampla rede de ativistas, buscando criar uma identidade visual que persuadisse o público dos ideais emancipacionistas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mulheres artistas; sufrágio feminino; iconografia feminista. • **ABSTRACT** • This

article investigates the relationship between art and feminist activism in the early 20th century through the trajectories of Regina Veiga (Brazil) and Laura Rodig (Chile), participants in the suffragist movements. It seeks to understand the suffragist iconographic production of the period, its characteristics, political dimensions, and position within the arts, analyzing how they balanced their artistic careers and activism. Drawing on concepts from Howard Becker, Pierre Bourdieu, Aracy Amaral, and Griselda Pollock, it concludes that political engagement did not break artistic autonomy but required mediation; feminist iconography involved a broad network of activists, aiming to create a visual identity that persuaded the public of emancipationist ideals. • **KEYWORDS** • Women artists; women's suffrage; feminist iconography.

Recebido em 20 de agosto de 2025

Aprovado em 17 de outubro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MOREIRA, Thaís Batista Rosa. Arte e ativismo feminista em Regina Veiga e Laura Rodig (Brasil e Chile, início do século XX). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10769.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10769

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

No Brasil, a mulher vem alcançando todas as posições. Possuímos advogadas, médicas, engenheiras, cientistas, arquitetas, pintoras, escultoras, literatas, musicistas, mesmo regente de orquestra e compositoras. Temos até mulheres eleitoras nos Estados e algumas eleitas [...]. Pouco a pouco torna-se vitorioso o movimento feminino em todos os ramos e em todo o Brasil. (CARVALHO, 1930).

Y a todo ello ha contribuido la mujer chilena cuya parte en la historia tiene enorme significación. Las guerras de la independencia, la formación de la República, o sea, de su economía, de su cultura, de sus tradiciones que el país va a necesitarla nuevamente en una cruzada por defender su soberanía, el derecho a su propia determinación en su destino que no puede ser en otro camino sino en el de la paz. (La Mujer Nueva, 1940).

Os dois trechos de notícias publicadas, respectivamente, no *Suplemento Correio da Manhã* e em *La Mujer Nueva*, apesar de possuírem uma distância temporal de dez anos, têm uma série de semelhanças. A primeira delas diz respeito ao contexto histórico, já que foi nesse período das primeiras décadas do século XX que os movimentos sufragistas², no Brasil e no Chile, estiveram presentes na arena pública. A imprensa foi, nesse sentido, uma grande aliada à causa e, portanto, uma das esferas de atuação de grupos como a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF) – responsável pelo suplemento feminista no jornal *Correio da Manhã* – e o Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH) – que promoveu a edição do periódico *La Mujer Nueva* entre 1935 e 1941³. Nesses veículos de comunicação, as ativistas buscavam defender as principais pautas feministas do período – como o sufrágio feminino, o direito à educação, a proteção às mães e às crianças, entre outras –, com a ajuda de artigos, frases de efeito e elementos iconográficos. Estes últimos, ademais, também entram no escopo de similaridades entre

2 O sufragismo, além de lutar pelo voto feminino, foi um movimento que articulou as demandas por um pacto social equitativo com a defesa dos direitos humanos em escala global, unindo os esforços tanto individuais como coletivos em busca de melhorias sociais e políticas para as mulheres (AGUILAR DORNELES; MISERES; MONTERO, 2021, p. 11).

3 Utilizaremos, daqui em diante, as abreviações FBPF e MEMCH para nos referirmos aos respectivos movimentos.

os dois trechos destacados acima, pois ambos foram acompanhados por produções de artistas reconhecidas na época: o suplemento feminista do *Correio da Manhã* reproduziu um desenho de Regina Veiga (Figura 1), enquanto em *La Mujer Nueva* encontramos a reprodução de um painel elaborado por Laura Rodig (Figura 2):



Figura 1 – Desenho de Regina Veiga. Suplemento *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1930, p. 8. Centro de Memória-Unicamp, Fundo Adolpho Affonso da Silva Gordo, código de referência BR SPCMU AG-3-2-14-139.



Figura 2 – Painel *La mujer en el progreso nacional* de Laura Rodig, *La Mujer Nueva*, Santiago (Chile), setembro de 1940, p. 1. Memoria Chilena – Biblioteca Nacional de Chile, código de referência MC0023591

O desenho de Veiga, ao que tudo indica, foi preparado especialmente para ilustrar o suplemento organizado pela FBPF apresentando um conteúdo alegórico em que a “lei” protege a instrução intelectual igualitária entre mulheres e homens. O *telón de fondo* de Rodig, por sua vez, ressalta as diferentes facetas e atividades das mulheres, e foi idealizado originalmente para decorar a exposição *La mujer en la vida nacional*, da qual foi curadora, exibida no salão do Museo Histórico Nacional do Chile entre 12 de dezembro de 1939 e 12 de janeiro de 1940 (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 228). As duas figuras são exemplos não apenas da importância da visualidade na militância feminista do início do século XX, mas também da relação próxima entre determinados setores artísticos com a promoção da chamada “emancipação feminina”⁴. Além disso, não foi só a questão das mulheres, mas a preocupação social de forma geral emergiu de forma mais clara e definida nos meios intelectuais e

4 Laura Rodig participou da “Exposición femenina” em Santiago (1927) celebrando 50 anos do Decreto de Amunátegui, que autorizava o ingresso de mulheres na universidade (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 225). Nesse evento, a escultura *Maternidad* foi exibida. Rodig teve papel importante no campo da literatura, encabeçada pela poetisa Gabriela Mistral (1889-1957), com quem teve relações próximas. No Brasil, a FBPF organizou na década de 1930 edições do Congresso Internacional Feminino, em conjunto com exposições artísticas. Em 1931, no 2º Congresso, houve apresentação musical regida pela maestrina Joanidia Sodré e exposição de artes visuais no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, da qual participaram Regina Veiga, Sarah Villela de Figueiredo e Candida Cerqueira (2º CONGRESSO..., 1931).

artísticos da América Latina a partir da década de 1920. Segundo Aracy Amaral (1984, p. 18), em *Arte para quê?*, “somada à intensificação dos nacionalismos de todo o mundo, essa preocupação surge como consequência direta da Revolução Russa de 1917”, e, a partir daí, alguns artistas tornam-se militantes, colocam a sua arte a serviço de uma mensagem e tentam encontrar uma forma de arte que poderia “universalizar a preocupação política”.

Mas, afinal de contas, quem foram as artistas Laura Rodig e Regina Veiga? Como elas conciliaram a carreira artística com a militância feminista-sufragista? De que formas o fizeram? Se encontramos diversos exemplos de uma espécie de “iconografia feminista” da época⁵, quais seriam então as suas características e o seu lugar no campo das artes? Essas são algumas das questões que serão investigadas. Nesse sentido, mobilizam-se como aporte teórico as noções de “convenção” e “arte como construção coletiva” de Howard Becker (2010) e de “autonomia” no campo das artes de Pierre Bourdieu (1996), fazendo-se menção às contribuições de Aracy Amaral (1984) sobre o debate da “arte engajada” na América Latina no período em questão, bem como análises promovidas pela historiadora feminista da arte Griselda Pollock (2010a; 2010b; 2021). Por fim, ressalta-se a abordagem comparativa, que orientará todo o artigo. Isso porque, com ela, “podemos descobrir coisas acerca de um caso observando outro que seja semelhante”, permitindo-nos “ver como é que o mesmo fenômeno – as mesmas formas de atividade coletiva, os mesmos processos – adquire formas diferentes em lugares diferentes, de que dependem essas diferenças e como é que os seus resultados divergem” (BECKER, 2010, p. 11).

ENTRE A ARTE E O ATIVISMO: REGINA VEIGA (1890-1968) E LAURA RODIG (1901-1972)

Carlos Rubens, autor de *Pequena história das artes plásticas no Brasil* (1941), define Regina Veiga⁶ como uma das “expressões vigorosas da pintura brasileira”. Segundo ele, a artista estudou por muitos anos na Europa, “sendo discípula de Gutin em Paris e de Heimann, em Munique”, e “viu museus, ouviu lições de mestres, estudou no ateliê e nas ruas, nos *boulevards*, na natureza, aprendendo o movimento das figuras, apurando-se no desenho” (RUBENS, 1941, p. 239). Regina também foi uma das mais

5 A proposta de explorar historicamente as manifestações visuais dos feminismos latino-americanos na primeira metade do século XX é incipiente na produção acadêmica. Os trabalhos que buscaram analisar os movimentos de mulheres desse período na região (ALVES, 1980; BESSE, 1999; NARI, 2004) se concentraram unicamente na análise de documentos textuais, ainda que muitos materiais de caráter visual estivessem nos mesmos arquivos e acervos consultados pelas autoras. Quando aparecem nas pesquisas, as fontes visuais são utilizadas como ilustrações dos fatos mencionados, como em Lavrin (2005), sendo raramente abordadas como objetos dotados de historicidade.

6 Alguns dos textos, fontes e catálogos que citam a artista trazem diferentes grafias de seu nome, como “Regina Veiga Vianna” e “Regina Veiga de Viana”.

premiadas⁷ discípulas de Rodolfo Amoedo (1857-1941) na Escola Nacional de Belas Artes e, em 1916, ao regressar da Europa, ganhou destaque com a exposição “Regina Veiga e Maria Pardos” na Galeria Jorge, no Rio de Janeiro (FASOLATO, 2014, p. 45). Assim como muitos de seus contemporâneos, Carlos Rubens destacou a importância de Veiga no cenário artístico não apenas ao enumerar algumas de suas conquistas – como a menção honrosa de primeiro grau no Salão de 1907 e o elogio do crítico Gonzaga Duque, ou a medalha de ouro no Salão de 1918⁸ – como também ao analisar seu estilo, em especial seus nus, “de impressionante beleza plástica”: diante de “quadros como *Imigrantes*, não se podia perder a convicção de estar-se vendo uma artista completa” (RUBENS, 1941, p. 239). As fontes da imprensa indicam que Veiga permaneceu no meio artístico, expondo suas obras ou participando de júris, até o fim de sua vida⁹.

7 Segundo a “Lista de Mulheres Premiadas entre 1844 e 1921”, reproduzida nos apêndices de *Profissão artista* (SIMIONI, 2008), Regina Veiga obteve menção de segundo grau em 1906, menção de primeiro grau em 1907, medalha de bronze em 1914, pequena medalha de prata em 1917 e grande medalha de prata em 1918.

8 Aqui há uma confusão do autor, pois o que a bibliografia demonstra é que Regina conquistou, em realidade, a grande medalha de prata em 1918 (SIMIONI, 2008, p. 331; FASOLATO, 2014, p. 43).

9 Diferentemente de Laura Rodig, a pintora Regina Veiga não foi, até o momento, objeto de estudos mais aprofundados, o que limita consideravelmente o acesso às informações biográficas da artista. Sobre a sua permanência no meio artístico, a análise foi feita a partir de diversos anúncios encontrados na imprensa, como, por exemplo, a reportagem fotográfica “Exposição Regina Veiga” (*Revista da Semana*, 7 de julho de 1934) e o artigo “Carnaval carioca na galeria IBEU”, publicado no *Diário Carioca* de 28 de fevereiro de 1965 (BENTO, 1965), que cita Veiga como uma das expositoras.



Regina Veiga.

Figura 3 – Regina Veiga. *Revista da Semana*, 9 de outubro de 1926, p. 16.
Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional



Figura 4 – Laura Rodig. Foto: Alfredo Molina Lahitte. Santiago, 1936. Archivo Fotográfico. Colección: Archivo Fotográfico/Domingo Ulloa. Biblioteca Nacional de Chile, código de referência AF0002864

Há menções variadas à reconhecida capacidade de Veiga em pintar nus¹⁰ – o que chama a atenção em um contexto histórico no qual essa modalidade de pintura ainda era vista como “masculina” (SIMIONI, 2008, p. 170). Isso possivelmente validou a imagem dela em muitas ocasiões como “ambiciosa” e “artista pronta”, em comparação com outras mulheres artistas contemporâneas¹¹. A reputação de Regina Veiga nos meios artísticos e sociais de sua época é evidenciada pelo levantamento produzido por Débora Poncio Soares: em seu trabalho de conclusão de curso, dedicado à artista Sylvia Meyer (1889-1955), a pesquisadora fez uma tabela de ocorrências dos nomes de mulheres artistas entre 1910 e 1960 na Hemeroteca Digital Brasileira. O resultado aponta para a preponderância de Georgina de Albuquerque, seguida por Tarsila do Amaral e, em terceiro lugar, por Regina Veiga (SOARES, 2021, p. 49).

No caso de Laura Rodig, também é possível encontrar fontes da época que atestam como a sua trajetória artística não passou despercebida. Ainda criança, a chilena foi apadrinhada pelo diplomata Felipe Iñiguez, casado com a escultora Rebeca Matte, e assim pôde ingressar na Escola de Belas Artes entre 1912-1913, onde foi aluna do escultor Virginio Arias (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 11). Rodig, apesar de descrita como uma pessoa de temperamento doce, também foi vista como uma “aluna indócil”, chegando a ser expulsa momentaneamente da Escola por desacatar as normas acadêmicas e por ridicularizar os professores com caricaturas que circulavam nos ateliês (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 12). Ainda assim, o seu trabalho artístico deu frutos e foi reconhecido em 1914, quando tinha apenas 13 anos, ao obter a menção honrosa no Salão Oficial de Belas Artes de Santiago (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 45). Em 1916 participa da Sociedad Artística Femenina e dos ateliês de pintura do Club de Señoras, onde foi considerada uma artista “de extraordinário talento e uma promessa para a arte pátria” (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 13 – tradução própria).

Daí em diante, Laura Rodig teve uma longa carreira artística, que se mesclou também com seu envolvimento na museologia¹², sua profunda dedicação à educação infantil e rural, bem como com períodos de forte militância política, seja no MEMCH, seja no Partido Comunista do Chile ou no Socorro Vermelho Internacional. Nas palavras da historiadora da arte Gloria Cortés Aliaga (2020, p. 10 – tradução própria), “a complexidade de sua obra, suas redes latino-americanas, sua identificação com as subalternidades femininas, infâncias e povos indígenas a convertem em uma das

10 Em 21 de agosto de 1915, a *Revista da Semana* publicou o artigo “A 22ª Exposição de Belas Artes – ‘Salon’ de 1915”, destacando a obra *Estudo de nu*, de Regina Veiga, “que nos revelou na discípula de Amoedo um espírito emancipado de preconceitos, amando na arte a verdade e que, sabendo já desenhar com raro vigor e exatidão anatômica, será uma artista de invulgares aptidões quando sua retina saiba melhor refletir e distinguir a gradação sutil das tonalidades”. No ano anterior, Veiga havia conquistado uma medalha de bronze na Exposição Geral de Belas Artes apresentando duas obras de nus (SIMIONI, 2008, p. 324).

11 Segundo Fasolato (2014, p. 166), a exposição conjunta de Veiga e Pardos sujeitou-as a comparações: Veiga apresentou muitos nus e recebeu comentários positivos, enquanto Pardos, que exibiu poucos trabalhos do gênero, foi classificada como “mais dependente do professor, amadora, recatada”.

12 De acordo com Cortés Aliaga (2020), a artista foi fundadora da área de Educação no Museo Nacional de Bellas Artes do Chile. Além disso, Valdebenito Carrasco (2023) dedica parte do segundo capítulo de seu livro à questão da educação não formal e à concepção museológica de Rodig.

figuras mais interessantes de sua geração”. De todo modo, no âmbito artístico, vale mencionar a importância de sua viagem ao México em 1922 como secretária de Gabriela Mistral, onde entrou em contato com o mundo cultural mexicano, com intelectuais e artistas de orientação socialista, em especial os muralistas Diego Rivera e José Clemente Orozco (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 16). Mais tarde, em 1929, foi bolsista do governo chileno e viajou para Paris: lá, ela estudou pintura com Marcel Lenoir, inscreveu-se na Escola de Artes Decorativas e participou, no ano seguinte, da “Première Exposition du Groupe Latino-Américain”, projeto liderado pelo pintor uruguaio Joaquín Torres-García, realizado na Galeria Zak (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 18-19).

Ambas as artistas passaram a ter relações com o movimento de mulheres na década de 1930. No caso de Regina Veiga, destaca-se a sua contribuição nas ilustrações do suplemento feminista do *Correio da Manhã* em 29 de junho de 1930 (A FEDERAÇÃO..., 1930) – além da representação da “lei” (Figura 1), há mais quatro desenhos na mesma edição (dentre elas, Figura 5). Possivelmente contribuiu com mais ilustrações, uma vez que podemos encontrar um rascunho digitalizado no Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro¹³. Laura Rodig, por sua vez, se juntou a outras feministas chilenas no MEMCH, fundado em uma assembleia na Universidade do Chile em maio de 1935 (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 191). No contexto do Primer Congreso Nacional del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile, promovido pela entidade em 1937, a artista desenhou um *afiche* (cartaz) que rapidamente se converteu em um símbolo do movimento (Figura 6): a partir dele criaram-se selos, carnês de adesão, braceletes de pano e muitos estandartes, utilizados nas marchas do MEMCH a partir daquele momento (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 217). A respeito das representações elaboradas pelas artistas para as campanhas feministas, chama a atenção o lugar central da maternidade¹⁴ e como ela é apropriada para os fins da emancipação feminina:

13 O rascunho citado está disponível em: Sian (1930-1945). A representação de uma figura feminina com uma tocha (semelhante às alegorias da “liberdade”) foi amplamente utilizada por movimentos feministas dos Estados Unidos, o que pode ter inspirado o desenho de Veiga.

14 No caso do MEMCH, por exemplo, houve campanhas voltadas para o amparo às mulheres trabalhadoras. As ativistas cunharam a expressão “¡Nunca, nadie en contra las madres!” para protestar contra os altos preços dos alimentos, conscientes de que muitas mães lutavam sozinhas contra a desnutrição de seus filhos (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 478).



Figura 5 – Desenho de Regina Veiga. Suplemento *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1930, p. 7. Centro de Memória-Unicamp, Fundo Adolpho Affonso da Silva Gordo, código de referência BR SPCMU AG-3-2-14-139



Figura 6 – Afiche del Primer Congreso Nacional del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile, 1937. Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile, código de referência MCo023792

O tema da maternidade, a partir da perspectiva feminina, no campo das artes, ganhou destaque poucas décadas antes, como se observa em muitas obras das impressionistas Berthe Morisot e Mary Cassatt¹⁵. Se por um lado a ideologia burguesa e os valores vitorianos do século XIX caracterizavam as mulheres como “biologicamente condicionadas” ao seu “papel doméstico e refinado na sociedade” – onde ser mãe seria um dos ápices –, é importante notar, como o fazem as historiadoras da arte Rozsika Parker e Griselda Pollock (2021, p. 67), que não é correto interpretar a representação de temas das etapas da vida da mulher ou do espaço doméstico como uma simples adesão às ideologias dominantes. O desenho de Veiga (Figura 5) evoca uma solidariedade entre as mulheres, que cuidam dos filhos e cuidam de si ao mesmo tempo. A ilustração fazia parte do artigo “Apelo aos pais!”, da União Universitária Feminina, assinado pela militante Maria Luíza Doria Bittencourt, que incentivava os pais a valorizar a instrução feminina: “concedei o direito a vossas filhas de aprender” (Suplemento *Correio da Manhã*, 29 de junho de 1930). O cartaz do MEMCH (Figura 6), por outro lado, rompe de maneira mais explícita com a convencional imagem da maternidade/feminilidade: a figura central é uma mãe de feição aguerrida, que segura o filho com uma mão e hasteia a bandeira política com a outra, passando do espaço privado ao público.

Embora as figuras referidas apresentem suas particularidades, podemos, a partir delas, levantar algumas suposições sobre a relação da arte com o ativismo feminista do início do século XX. Uma dessas conjecturas é a da apropriação de símbolos e temas tradicionalmente associados à feminilidade, que são, em diferentes intensidades, tensionados e reconfigurados. O sociólogo Howard Becker (2010, p. 49) discute as convenções no mundo da arte, destacando que as pessoas que cooperam para produzir uma obra de arte normalmente “não partem completamente do zero” e, pelo contrário, “baseiam-se nas convenções existentes e de uso partilhado”. Além disso, o autor defende que “é precisamente devido ao fato de tanto o artista como o público terem um conhecimento e uma vivência comuns das convenções em jogo, que a obra de arte suscita a emoção”, sendo que essa emoção artística “só se torna possível devido à existência de um conjunto de convenções às quais tanto o público como o artista podem se reportar para que a obra seja investida de significado” (BECKER, 2010, p. 50). Partindo da interpretação historiográfica de que o movimento feminista desse período utilizou estratégias e táticas (SOIHET, 2006), compreende-se que a mobilização, por exemplo, da figura materna, não é isenta de significados políticos. Ao trazer destaque para as mães “emancipadas”, representações como as de Veiga e Rodig dialogam, ainda assim, com a convencional imagem da maternidade – e, portanto, com a emoção que ela evocava.

15 Griselda Pollock refletiu sobre a maternidade em obras de Mary Cassatt no capítulo “Some letters on feminism, politics and modern art: when Edgar Degas shared a space with Mary Cassatt at the Suffrage Benefit Exhibition, New York, 1915” de *Differencing the canon* (1999).

ENTRE A AUTONOMIA E A “ARTE INTERESSADA”

O movimento do campo artístico e do campo literário na direção de uma maior autonomia acompanha-se de um processo de diferenciação dos modos de expressão artística e de uma descoberta progressiva da forma que convém propriamente a cada arte ou a cada gênero [...]: reivindicando a autonomia da representação propriamente “icônica”, como se dirá mais tarde, em relação à enunciação verbal, os pintores abandonam o literário, isto é, o “motivo”, a “anedota”, tudo que pode evocar uma intenção de reproduzir ou representar, em suma, de *dizer*, considerando que o quadro deve obedecer às suas leis próprias, especificamente pictóricas, e independentes do objeto representado [...]. (BOURDIEU, 1996, p. 159).

A linguagem relativamente autônoma em seu campo¹⁶ foi, como demonstra Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996), uma conquista dos artistas (no caso da França) da segunda metade do século XX. Em parte como resposta à submissão da “arte social”, a ideia de uma “arte pela arte” ou “arte pura” era a de manifestar a sua independência com relação aos campos externos, ou seja, não se submeter aos poderes ou ao mercado, “a despeito de suas concessões discretas às seduições dos salões” ou mesmo da Academia (BOURDIEU, 1996, p. 79). Isso implicava uma mudança na validação de uma “boa obra”, que não dependeria mais do sucesso de público, mas sim de um reconhecimento em um circuito restrito: no princípio de hierarquização interna, o grau de consagração específico “favorece os artistas conhecidos e reconhecidos por seus pares [...] e que devem [...] seu prestígio ao fato de que não concedem nada à demanda do ‘grande público’” (BOURDIEU, 1996, p. 247). Tendo isso em mente, algumas questões se apresentam às problemáticas abordadas neste artigo: em qual lugar no campo das artes ficam as produções engajadas de Regina Veiga e Laura Rodig, uma vez que, como visto anteriormente, ambas eram artistas advindas do sistema artístico institucional?

Os defensores da “arte social” condenam “a arte ‘egoísta’ dos defensores da ‘arte pela arte’ e exigem da literatura que cumpra uma função social ou política” (BOURDIEU, 1996, p. 91). No contexto latino-americano, “paralelamente às tendências renovadoras e antiacadêmicas que começam a tomar corpo nos anos 20, ou simultaneamente a elas”, os(as) artistas passam a “se indagar sobre a função social de sua produção, seu público e como colocar sua obra a serviço de alterações

16 Para Bourdieu (1996, p. 261), o “campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições”, em que “cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades”.

da estrutura de uma sociedade injusta” (AMARAL, 1984)¹⁷. Essa “preocupação militante” é bastante evidente no caso de Laura Rodig, “convencida de que o papel da arte devia ser comprometido, histórico e político” (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 224 – tradução própria). Influenciada pela estética do muralismo mexicano (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 218), que “fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo” (AMARAL, 1984, p. 20), a representação que cria da mulher no símbolo do MEMCH envolveu um empenho em “conseguir uma maior adesão e sentido de pertencimento ao movimento”, com a criação de uma imagem que “convocava e estimulava a adesão de novas militantes” (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 217 – tradução própria). Evidentemente, a própria forma implica essa intencionalidade, já que o cartaz político “se desenvolveu durante o século XX como um método eficaz de propaganda ideológica, fosse o seu conteúdo democrático ou autoritário” e “se converteu, ademais, em um instrumento fundamental para a transmissão efetiva das mensagens e conteúdos militantes” (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 223 – tradução própria). Nesse sentido, se encaixam também os desenhos de Veiga para a FBPF, pois, ainda que não tenham sido utilizados como cartazes em atos públicos, eles tinham um papel explícito de “transmitir uma mensagem” junto ao conteúdo textual produzido pelo movimento brasileiro e publicado na grande imprensa.

Além disso, há outro elemento importante a observar nessa heteronomia da iconografia feminista. Os próprios movimentos de mulheres, como o MEMCH e a FBPF, necessitavam, como parte de suas estratégias para efetivar suas demandas, dialogar com o campo do alto poder. Isso se evidencia pela busca de alianças com figuras centrais na política de cada país. A exposição “La mujer en la vida nacional”, que contou com o painel (Figura 2) e a curadoria da artista chilena, foi inaugurada e teve um discurso do presidente da república, Pedro Aguirre Cerda, na cerimônia de abertura (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 229). No Brasil, algo similar acontece no III Congresso Nacional Feminista, realizado nos salões do Automóvel Clube, no Rio de Janeiro, em outubro de 1936. Fotografias do Fundo FBPF do Arquivo Nacional mostram que o evento contou com a presença de Getúlio Dornelles Vargas, presidente do Brasil. Ao redor do salão, foram expostos diversos quadros, possivelmente de mulheres artistas, com representações de mulheres brancas e negras, trabalhadores do campo e naturezas-mortas¹⁸. Houve ainda a participação do Coral do Instituto Nacional de Música, regido pela musicista Joanídia Sodré, compositora do hino da FBPF¹⁹. Desse modo, o envolvimento dos presidentes, junto ao de artistas e obras de arte, em atividades relacionadas ao ativismo feminista da época parece ter sido uma tentativa dupla de agregar “capital simbólico” aos ideais ali defendidos. Ou seja, a legitimidade das demandas feministas era tão reforçada com a presença tanto dos

17 No caso do Brasil, Aracy Amaral destaca que o debate sobre “arte pura” e “arte interessada” e a validade dessa “arte comprometida” em contraposição à “arte pura” é de interesse de muitos críticos e intelectuais, sobretudo na década de 1940. A autora se detém no caso de Mário de Andrade, mas menciona também Luiz Martins e Sérgio Milliet (AMARAL, 1984, p. 108).

18 Uma das fotografias está disponível em: Sian (1936).

19 Sobre Joanídia Sodré e a composição do hino feminista, ver: Rosário (2023).

políticos quanto dos artistas, que também aparecia como “prova” das capacidades intelectuais femininas²⁰.

O envolvimento com as associações ativistas não parece ter afetado negativamente a carreira artística de Rodig e Veiga. A chilena, por exemplo, continua expondo e ganhando prêmios após a realização do *afiche* (Figura 6)²¹. Contudo, a análise das fontes indica que as artistas também buscaram “mediar” o seu envolvimento com a militância²². Em uma carta de maio de 1939, de Regina Veiga para Bertha Lutz, líder da FBPF, percebe-se que a pintora recusa colaborar em um livro “sobre as mulheres na arte brasileira”, proposta a ela por Lutz²³: “Agradeço imensamente pela prova de alta distinção, mas permita-me declinar [...] porque sou de opinião que é preferível calar do que reconhecer que em matéria de artes plásticas, muito pouco a mulher brasileira tem contribuído para o seu desenvolvimento entre nós” (VEIGA, 1939).

A pintora chega a reconhecer, na mesma carta, que “há algumas exceções cuja aceitação no cenário artístico cultural em nada ficam inferiores aos valores masculinos, mas infelizmente constituem exceções” (VEIGA, 1939). De um lado, é possível que Regina realmente pensasse dessa forma – apesar da contradição com a sua trajetória, marcada por participações em “exposições femininas” de arte. Por outro lado, podemos interpretar essa recusa como uma forma de proteger-se de uma possível retaliação do meio artístico, especialmente o ligado às elites do Rio de Janeiro, por onde Veiga atuava. Afinal de contas, “a reputação de um artista é o resultado da soma das apreciações feitas a toda a sua produção” (BECKER, 2010, p. 49). Nessa época, o senso comum do campo ainda era o de que as mulheres eram “naturalmente” incapazes – basta observar, por exemplo, como a história da arte de Carlos Rubens aparta as mulheres de sua cronologia (as artistas são mencionadas em um capítulo à parte, no fim do livro) e de como reconhece que as “amadoras louváveis” estavam “timidamente aparecendo”, por conta da “evolução dos costumes e o avanço da civilização” (RUBENS, 1941, p. 236).

A negativa ao convite também não deve ser interpretada como “rejeição à solidariedade com as mulheres”. Por esse ângulo, o caso é semelhante ao que Griselda Pollock narra em “The missing future: MoMA and modern woman” (2010a). Em 1945, a colecionadora Peggy Guggenheim propôs a exposição “The women”, com a intenção de dar mais foco e

20 De acordo com Lisa Tickner (1988, p. 14 – tradução própria), “as sufragistas estavam interessadas na mulher artista porque ela era um tipo de mulher habilidosa e independente, com atributos de autonomia, criatividade e competência profissional, que ainda não eram convencionais pelos critérios contemporâneos”, e, além disso, “era interessante porque a questão da criatividade cultural das mulheres era constantemente levantada pelos seus oponentes como razão para lhes negar o voto”.

21 Em 1940, Rodig conquistou a medalha Centenario e a medalha de bronze na mostra coletiva “Cien años de arte chileno” (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 460). Em 1949, foi premiada pela Sociedad Nacional de Bellas Artes (CORTÉS ALIAGA, 2020, p. 20).

22 Rodig não aparece formalmente no livro de registro do MEMCH (MARTICORENA, 2020, p. 63). Veiga, igualmente, não aparece listada em documentos oficiais da FBPF. Ainda assim, a participação das duas se evidencia pelas fontes, seja nas ilustrações que fizeram pelos movimentos, seja na troca de correspondências e presença em fotografias de reuniões das entidades.

23 A carta está disponível no Fundo FBPF do Arquivo Nacional (SIAN, 1939).

atenção a artistas mulheres no cenário da arte moderna de Nova York (POLLOCK, 2010a, p. 43). A pintora Georgia O'Keeffe recusou participar e, de acordo com Pollock, era a única “forte o suficiente” para isso – pois reconhecia que esse movimento era perigoso e, por mais necessário que fosse, consolidava a segregação sexual contra a qual as mulheres modernistas lutavam (POLLOCK, 2010a, p. 43). Ser rotulada como “mulher artista” também significava ser desqualificada, em termos de gênero, pelo grupo conhecido como “artistas” (POLLOCK, 2010a, p. 43). Portanto, apesar de escolher “não se expor” em alguns esforços da FBPF, isso não significa que Regina Veiga rompeu o seu envolvimento com a associação. Em 1949, dez anos depois, a entidade organizou um almoço em comemoração aos seus 25 anos. Regina Veiga foi uma das convidadas desse evento solene e simbólico: a sua presença no movimento, ainda que por vezes furtiva, foi notável²⁴.

A CONSTRUÇÃO COLETIVA DA ICONOGRAFIA FEMINISTA-SUFRAGISTA

Apesar do papel central de Regina Veiga e Laura Rodig como ilustradoras de “identidades visuais” e “propagandas” da FBPF e do MEMCH, as artistas não o faziam de forma individual. Essas associações possuíam toda uma rede de militantes e dirigentes, que compartilhavam entre si a responsabilidade com a publicização de suas pautas. Nesse sentido, uma breve reflexão sobre a construção coletiva da arte, nos termos de Howard Becker (2010), parece um caminho possível para compreender em que medida isso que chamamos de “iconografia feminista-sufragista” foi possível com a cooperação das ativistas e de uma rede de circulação que transcendia figuras individuais. Para a concepção do autor, a arte é considerada como “um trabalho executado por determinadas pessoas, enfatizando mais os padrões de cooperação entre os indivíduos que realizam as obras do que as obras em si ou aqueles que convencionalmente são definidos como os seus criadores” (BECKER, 2010, p. 21). Ou seja, a ideia é de que há uma “rede de indivíduos cuja atividade cooperativa, coordenada graças a um conhecimento partilhado dos meios convencionais de trabalho, produz o tipo de obras que estabelecem precisamente a notoriedade do mundo da arte” (BECKER, 2010, p. 22).

É verdade que, nos exemplos elencados por Becker, não há exatamente casos de “arte engajada” ou “ativista” – ele está pensando, de forma geral, nos músicos, atores e pintores e na rede de outras pessoas “invisíveis” que contribuem para o mundo da arte ser como é. Entretanto, os aspectos da construção coletiva e da divisão do trabalho aparecem na arte engajada de mulheres, inclusive entre exemplos que antecedem cronologicamente os que abordamos até aqui. Na década de 1910, o movimento sufragista inglês era composto de distintas associações, mas se inflamou com a militância da Women's Social & Political Union (WSPU), que ocupava as ruas com grandes protestos. Segundo o historiador da arte Toby Clark (1997, p. 28-31), as feministas inglesas planejavam meticulosamente os efeitos visuais de seus atos, e por isso adotaram cores próprias, roupas, acessórios e estandartes, conferindo uma identidade visual ao movimento.

24 Regina aparece na lista de presença e em uma das fotografias do evento (SIAN, 1947).



Figura 7 – Making banners for a Women's Social & Political Union (WSPU), 1910. LSE Library: The British Library of Political and Economic Science, código de referência 7JCC/O/02/015



Figura 8 – El MEMCH en las calles, 1935-1953 (c. 1940). Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile, código de referência MCo023660

A iconografia da campanha sufragista inglesa, entre 1907 e 1914, foi meticulosamente estudada pela historiadora da arte Lisa Tickner em *The spectacle of women* (1988), que demonstra como surgiram grupos de artistas engajados(as) na causa do voto feminino – como a Artists’ Suffrage League e o Suffrage Atelier –, mas também como outros(as), não necessariamente organizados(as) em um ateliê próprio, contribuíram com a produção de ilustrações pró-sufrágio, como Sylvia Pankhurst, Marion Wallace Dunlop, Edith Downing e Alfred Pearse (TICKNER, 1988, p. 26-27). A autora destaca, entre outras coisas, o “significado político do Suffrage Atelier como uma organização que colocou a importância da campanha acima das reputações de artistas individuais”, criando um ambiente em que as mulheres “podiam partilhar as suas competências e trabalhar coletivamente”: tanto o Suffrage Atelier como a Artists’ Suffrage League se inspiraram de maneiras diferentes nas produções tradicionais das mulheres”, como desenho, estêncil e bordado, além de se proporem a treinar mulheres nas técnicas de impressão, o que ainda eram de difícil acesso a elas no período (TICKNER, 1988, p. 21 – tradução própria).

O contexto latino-americano, alguns anos depois, é bastante distinto do inglês. Ao que as fontes conhecidas indicam, nesse período não houve esforços de ateliês engajados especificamente pelas pautas feministas. Ainda assim, há algumas semelhanças que podem ser destacadas, sobretudo porque o movimento sufragista teve um caráter transnacional²⁵, o que implica a circulação de informações, práticas e imagens. No caso do Chile, como já mencionado, o cartaz desenhado por Rodig tornou-se o próprio símbolo do movimento, e a imagem foi recorrentemente replicada nos estandartes do MEMCH e exibida em manifestações (Figura 8). A artista desenvolveu um sistema de fabricação artesanal em série a baixo custo, que permitiu às ativistas, que solicitaram de diferentes filiais do MEMCH pelo país, a aquisição dos materiais ilustrados (VALDEBENITO CARRASCO, 2023, p. 218). Evidentemente, todo esse processo era intermediado pelas militantes, por meio de correspondências e um trabalho coordenado para distribuir as produções de Rodig. Assim, “a divisão do trabalho não implica que todas as pessoas associadas à produção da obra trabalhem sob o mesmo teto”, mas apenas que “a produção do objeto ou do espetáculo assenta no exercício de certas atividades, realizadas por determinadas pessoas no momento desejado” (BECKER, 2010, p. 37).

Howard Becker (2010, p. 37) ressalta, ainda, que os artistas dependem dos fabricantes dos materiais utilizados, das pessoas que trabalham nos espaços de exposição, das que prestam apoio financeiro e do público, “pelas respostas emocionais às suas obras”, além dos outros pintores, “tanto dos seus contemporâneos como dos mais velhos, que instauraram a tradição pela qual as suas obras adquirem significado”. Vimos, nas análises anteriores, que esses fatores se manifestam nas ilustrações de Rodig e Veiga que serviram à causa feminista. Podemos acrescentar que dependeram, em alguma medida, de todo o coletivo de mulheres da FBPF e do MEMCH, não apenas para a circulação, mas também para a concepção dos *afiches* e desenhos – afinal de contas, eram imagens que deviam falar “em nome” das associações, ainda que a assinatura das artistas conferisse algum valor simbólico

25 A questão é explorada com profundidade em: Janz; Schönplflug (2014).

a elas. Além disso, essas produções não eram isoladas, pois dialogavam tanto com temas consagrados do campo artístico quanto com os cartazes da “arte interessada” e a iconografia sufragista de outros países²⁶.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve reflexão aqui apresentada buscou explorar as relações entre a arte e o ativismo em algumas produções de Regina Veiga e Laura Rodig, artistas latino-americanas reconhecidas pela imprensa e pelo campo artístico do início do século XX. Além disso, abordou as características coletivas e compartilhadas entre o meio artístico e a iconografia engajada feminista. Buscou-se partir de uma perspectiva comparativa, na medida em que olhar para as similitudes e as distinções entre os exemplos “produz diferentes versões desse processo, introduz atores diferentes e enfatiza etapas diferentes” (BECKER, 2010, p. 17).

Ambas as artistas conciliaram as suas carreiras artísticas com a militância feminista, especialmente na década de 1930, quando produziram os desenhos e *afiches*. Nesse período, o México, “por sua revolução social e pela presença do muralismo [...], torna-se para todo o continente, tanto norte como sul, a grande influência a vigorar nos anos 30” (AMARAL, 1984, p. 19). Aracy Amaral (1984, s. p.) pontua que, evidentemente, tanto a preocupação social quanto a preocupação política de um(a) artista, que em determinados períodos levam à militância política, “difícilmente são constantes em toda a sua trajetória profissional”, e podem corresponder “a uma fase de seu trabalho, ou mesmo a obras isoladas no contexto de sua produção, e emergem em momentos de efervescência político-social de seu entorno”. Assim sendo, o que as fontes e as análises propostas sobre Rodig e Veiga sinalizam é que houve envolvimento por parte de ambas – o que levou a uma atuação subordinada à causa feminista –, mas isso não significou um “rompimento” com a autonomia que possuíam no campo das artes, que prosseguiu em suas carreiras artísticas. Ainda assim, isso exigiu das artistas, em graus diferentes, um esforço para “mediar” a vinculação de seus nomes com a militância das mulheres.

As ilustrações voltadas para a Federação Feminina pelo Progresso Feminino e para o Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile tinham uma “função social” de criar identidade visual para o grupo, comunicar suas pautas em imagens, propagandeá-las e buscar persuadir o público da legitimidade dos ideais feministas. Elas buscaram ressignificar convenções e recriar alguns códigos artísticos. As produções visuais militantes foram multiplicadas e reproduzidas em série, seja na imprensa, seja nos materiais para manifestações, como cartazes e estandartes. Isso posto, a produção, o uso e a circulação da iconografia feminista ultrapassaram o

26 Outro exemplo de representação compartilhada entre as associações feministas do início do século XX foi a do “mapa sufragista”. Eram desenhos que traziam o planisfério adulterado, com os países em que as mulheres votavam pintados em cores diferentes dos demais. Eles circularam em cartões-postais e na imprensa tanto dos Estados Unidos como da Europa e da América do Sul (MOREIRA, 2023, p. 52).

âmbito individual, pois envolveram uma rede de cooperação entre mulheres ativistas e a influência de produções visuais de outros países e artistas.

Apesar do balanço aqui apresentado, ainda há muito trabalho de investigação a ser feito. Em primeiro lugar, no âmbito das artistas, é necessário compreender e conhecer melhor a sua produção artística e a contribuição que certamente trouxeram para o modernismo. O (re)conhecimento não é para “uma segunda categoria no grande panteão modernista”, como questiona Pollock (2010a, p. 38-39 – tradução própria). A despeito do sucesso de Regina Veiga em vida, ela é hoje “desconhecida do grande público e mesmo de especialistas em história da arte” (RIBEIRO; DETONI, 2023). Sabemos efetivamente muito pouco sobre a pintora brasileira e suas obras – para recuperar poucos dados e informações, foi necessário recorrer aos trabalhos sobre outras artistas da época, às notas de rodapé e às ocorrências na imprensa digitalizada pela Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional. Atualmente, buscas na internet indicam quadros e aquarelas da artista em alguns *sites* de catálogos e leilões; todavia, obras de Regina constam nos acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo²⁷, Museu Histórico Nacional²⁸ e Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)²⁹. O caso de Laura Rodig é menos preocupante, especialmente pelos esforços de pesquisadoras e historiadoras da arte chilenas, bem como do Museo Nacional de Bellas Artes do Chile, que promoveu a exposição “Laura Rodig: Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al Pueblo” em 2020. No ano de 2024, um retrato de Gabriela Mistral pintado por Rodig foi exposto na Bienal de Veneza. De todo modo, o que chama a atenção é o esquecimento que ainda paira sobre figuras como elas – e possivelmente sobre outras artistas e ativistas latino-americanas, das quais não sabemos os nomes. A necessidade é de uma releitura que seja também uma *rememoração*, como lembra Griselda Pollock (2010b, p. 61 – tradução própria), essa palavra em inglês implica “não apenas recuperar do esquecimento, mas o ato de *coleccionar para o futuro feminista*”. E o futuro feminista permanece em construção na América Latina, numa luta que envolve (infelizmente) muitas das questões que Rodig, Veiga e os movimentos feministas já reivindicavam havia um século.

27 *Autorretrato* (década de 1920), pastel oleoso e pastel seco sobre papel; *Fertilidade (Nu reclinado ou Danaé)* (c. 1917), óleo sobre tela.

28 *Busto de senhora* (1914), óleo sobre tela; *Tiradentes* (1949), óleo sobre tela.

29 *Autorretrato* (1941), óleo sobre tela.

THAÍ BATISTA ROSA MOREIRA é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), bolsista da Fundação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

thais.moreira@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-2215-7493>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- 2º CONGRESSO Internacional Feminino. *Diário da Noite*, n. 533, 27 de junho de 1931, p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/221961_01/6669. Acesso em: out. 2025.
- A 22ª EXPOSIÇÃO de Belas Artes – “Salon” de 1915. *Revista da Semana*, ano XVI, n. 28, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1915, p. 21-22. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_01/22244. Acesso em: out. 2025.
- ALVES, Branca Moreira. *Ideologia e feminismo*: a luta da mulher pelo voto no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1980.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?*: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 1984.
- BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.
- BENTO, Antonio. Carnaval carioca na galeria Ibeu. *Diário Carioca*, n. 11332, 28 de fevereiro de 1965, p. 6. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional.
- BESSE, Susan Kent. *Modernizando a desigualdade*: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914-1940. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Edusp, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARVALHO, Carmen de. A Federação Brasileira pelo Progresso da Ciência e seus fins. Suplemento *Correio da Manhã*, n. 10.895, 29 de junho de 1930, p. 8. Centro de Memória-Unicamp, Fundo Adolpho Affonso da Silva Gordo. Disponível em: <https://memoriae-nuvem.cmu.unicamp.br/index.php/ag-3-2-14-139-pdf>. Acesso em: out. 2025.
- CLARK, Toby. *Art and propaganda*: the political image in the age of mass culture. London: Orion, 1997.
- CORTÉS ALIAGA, Gloria. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo. In: Museo Nacional Bellas Artes. *Laura Rodig*: Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo. Catálogo. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2020, p. 9-27. Disponível em: https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-95304_archivo_01.pdf. Acesso em: out. 2025.

- EXPOSIÇÃO Regina Veiga. *Revista da Semana*, ano XXXV, n. 30, Rio de Janeiro, 7 de julho de 1934, p. 30. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_03/10291. Acesso em: out. 2025.
- FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.
- JANZ, Oliver; SCHÖNPFLUG, Daniel (Ed.). *Gender history in a transnational perspective: networks, biographies, gender orders*. New York: Berghahn Books, 2014.
- LA MUJER Nueva. *Boletín del Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile*, año III, n. 25, Santiago de Chile, septiembre de 1940, p. 1. Memoria Chilena. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:75713>. Acesso em: out. 2025.
- LAVRIN, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Tradução: María Teresa Escobar Budge. Santiago, Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2005.
- MARTICORENA, Francisca. Más allá de un siglo llega hasta el presente: La expresión artística y política feminista de Laura Rodig”. In: Museo Nacional Bellas Artes. *Laura Rodig: Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2020. Catálogo. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2020, p. 61-66. Disponível em: https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-95304_archivo_01.pdf. Acesso em: out. 2025.
- MOREIRA, T. B. R. Mulheres, política e humor gráfico na imprensa do início do século XX: um breve olhar sobre o caso brasileiro. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, [S. l.], v. 10, n. 2, 2023, p. 37-61. <https://doi.org/10.21814/rlec.4691>.
- NARI, Marcela. *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.
- O QUE PENSA a mulher brasileira da moda e da dança. *Revista da Semana*, n. 42, 9 de outubro de 1926, p. 16. Hemeroteca Digital Brasileira. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/025909_02/12516. Acesso em: out 2025.
- PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*. Tradução: Raquel Vázquez Ramil. Madrid: Ediciones Akal, 2021.
- POLLOCK, Griselda. Some letters on feminism, politics and modern art: when Edgar Degas shared a space with Mary Cassatt at the Suffrage Benefit Exhibition, New York, 1915. In: POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. Londres: Routledge, 1999, p. 201-245.
- POLLOCK, Griselda. The missing future: MoMA and modern woman. In: SCHWARTZ, Alexandra (Ed.). *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2010a.
- POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Tradução: Laura Trafi-Prats. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010b.
- RIBEIRO, Paula de Souza; DETONI, Piero di Cristo Carvalho. Regina Veiga. 27 de março de 2023. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/regina-veiga/>. Acesso em: out. 2025.
- ROSÁRIO, Ana Claudia Trevisan. Tributo aos 120 anos da compositora e maestra Joanídia Sodré. *Revista Música*, v. 23, n. 2, 2023, p. 257-275. <https://doi.org/10.11606/rm.v23i2.218006>.
- RUBENS, Carlos. *Pequena história das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.
- SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional. Desenho de mulher carregando uma tocha e outra a sua frente de joelhos. Regina Veiga. [rascunho]. 1930-1945. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/>

br_rjanrio_qo/adm/cpa/vfe/des/0001/br_rjanrio_qo_adm_cpa_vfe_des_0001_doooide0001.pdf.
Acesso em: out. 2025.

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional. Fotografias Berta Maria Júlia Lutz em solenidades diversas. 1936. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_qo/blz/pes/hom/fot/0001/br_rjanrio_qo_blz_pes_hom_fot_0001_doo14de0030.pdf. Acesso em: out. 2025.

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional. Cartas de e para Regina Veiga de Viana explicando o motivo de não poder aceitar o convite para colaborar em livro sobre o papel da mulher brasileira na construção artística do Brasil; e resposta enaltecendo o trabalho da autora nas artes plásticas e solicitando o envio de reprodução de quadros para ilustração do livro. 1939. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_Qo/ADM/COR/A939/0031/BR_RJANRIO_Qo_ADM_COR_A939_0031_doooide0001.pdf. Acesso em: out. 2025.

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional. Fotografias almoço em comemoração aos 25 anos da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF) na Casa do Estudante, Rio de Janeiro, RJ. 1947. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_Qo/ADM/EVE/ASO/FOT/0030/BR_RJANRIO_Qo_ADM_EVE_ASO_FOT_0030_dooo2de0002.pdf. Acesso em: out. 2025.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista*: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.

SOARES, Débora Poncio. *Entre apagamentos e lembranças*: a artista Sylvia Meyer (1889-1955). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

SOIHET, Rachel. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

TICKNER, Lisa. *The spectacle of women: imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

VALDEBENITO CARRASCO, Yocelyn. *Lo político es un verbo*: Laura Rodig Pizarro (1901-1972). Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2023.

VEIGA, Regina. Carta para Bertha Lutz explicando o motivo de não poder aceitar o convite para colaborar em livro sobre o papel da mulher brasileira na construção artística do Brasil. 26 de maio de 1939. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_Qo/ADM/COR/A939/0031/BR_RJANRIO_Qo_ADM_COR_A939_0031_doooide0001.pdf. Acesso em: out. 2025.

Sobre um conjunto de telas de Tarsila do Amaral: anos 1940

[Regarding a collection of paintings by Tarsila do Amaral: the 1940s

Rafael Marino¹

RESUMO • Com base na exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, ocorrida no Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025), é notável como algumas telas da artista, feitas nos anos de 1940, ganham relevo por elementos que as aproximam e as distinguem em relação às suas fases Social e Neo Pau-Brasil. Em *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943), *Primavera (duas figuras)* (1946), *Praia* (1947) e *Estratosfera* (1947), vemos pinceladas rápidas e leves, quase pontilhistas, e também relativo distanciamento do realismo social pictórico que praticava, retomando os ambientes metafísicos e o gigantismo onírico próprios ao período antropofágico, bastante característicos de obras como *Urutu* (1928), *Antropofagia* (1929) e *Abaporu* (1928), mas de forma distinta. Em razão de sua composição pictórica bastante particular e das poucas interpretações a eles dedicadas, pretende-se analisar tais obras em conjunto e ensaiar uma interpretação mais geral a respeito delas.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Tarsila do Amaral; surrealismo; obras tardias. • **ABSTRACT** •

Based on the exhibition “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, held at the Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025), it is notable how some of the artist’s paintings, created in the 1940s, gain prominence due to elements that both connect them to and distinguish them from her Social and Neo Pau-Brasil phases. In *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943), *Primavera (duas figuras)* (1946), *Praia* (1947) e *Estratosfera* (1947), we see swift and light, almost pointillist brushstrokes and also a relative distancing from the pictorial social realism he practiced, returning to the metaphysical environments and dreamlike gigantism typical of the anthropophagic period, quite characteristic of works such as *Urutu* (1928), *Anthropophagy* (1929), and *Abaporu* (1928), but in a distinct manner. Due to their particular pictorial composition and the few interpretations dedicated to them, this work aims to analyze these works as a whole and attempt a more general interpretation of them. • **KEYWORDS** • Tarsila do Amaral; surrealism; late works.

Recebido em 12 de março de 2025

Aprovado em 25 de agosto de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

MARINO, Rafael. Sobre um conjunto de telas de Tarsila do Amaral: anos 1940. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10762.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10762

1 Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap, São Paulo, SP, Brasil).

De um ponto de vista bibliográfico, parece vigorar a ideia um tanto negativa de que a produção de Tarsila entre o final da década de 1930 e a década de 1960 foi marcada por “um tempo de diversificação de técnica” e “ausência total de firmeza sobre o caminho a seguir” (AMARAL, 2003, p. 381). Interpretação que também é reforçada por autores diferentes feito Gotlib (2012), Brito (1969) e Miceli (2013). A nosso ver, essa visão parece condicionar o campo de estudos sobre as obras de Tarsila do Amaral desse período, sobre o qual faltam estudos mais apurados.

Em relação ao prestígio, Lima (2022, p. 7) identifica relativa falta de interesse nas obras produzidas em tais décadas: “36,76% das obras produzidas nesse período figuraram em exposições individuais da artista” ainda em vida e apenas “5,88% das obras produzidas entre 1939 e 1969 foram apresentadas nos últimos treze anos em mostras individuais dedicadas à artista”, como nas exposições “Tarsila viajante” (Pinacoteca de São Paulo, 2008), “Tarsila do Amaral: inventing modern art in Brazil” (Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, 2018) e “Tarsila popular” (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp, 2019).

Lenhador em repouso (1940) não havia sido exposta anteriormente; *Terra* (1943) foi exposta em outras três oportunidades: “Tarsila 1918-1950” (1950), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), “Tarsila 50 anos de pintura” (1969), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e depois no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP); *Primavera (duas figuras)* (1946) também constou nas mesmas mostras em que *Terra* (1943) esteve; *Praia* (1947) veio a público uma única vez, em “Tarsila 1918-1950” (1950), no MAM/SP; e *Estratosfera* (1947) foi exposta duas vezes, em “Tarsila 50 anos de pintura” (1969), no MAM Rio e, posteriormente, no MAC/USP (LIMA, 2020).

Outro elemento importante a ser levado em conta é que, como argumenta Simioni (2022), em função de seu engajamento próximo aos comunistas a partir dos anos 1930, Tarsila do Amaral sofreu um processo de marginalização – seja porque sua obra era vista como menor ou decadente em relação ao que havia produzido anteriormente, seja porque, no contexto ideológico do Estado Novo, o papel da mulher na sociedade era relegado ao de esposa e mãe, o que destoava sobremaneira da trajetória de Amaral.

Nesse sentido, é interessante notar que a exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, realizada no Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025), contrasta

com esse cenário. Com dois núcleos (de seis) dedicados parcialmente às décadas de 1930 e 1960, intitulados “Travailleurs et travailleuses” e “Nouveaux paysages”, a partir dessa mostra e de publicações especializadas, podemos notar de fato uma ausência de estilo unificante nas obras do referido período e uma grande diversificação técnica. De todo modo, isso não impede que as telas feitas naquela quadra histórica tenham valor pictórico e estético importante dentro da trajetória de Tarsila. Exemplar disso, por exemplo, eram os trabalhos *Terra* (1943), *Étude pour la Primavera* (duas figuras) (1946) e *Estratosfera* (1947), os quais, pelas suas características composicionais, são semelhantes a obras também da década de 1940 como: *Lenhador em repouso* (1940), *Primavera (duas figuras)* (1946) e *Praia* (1947)².

Os elementos de destaque que aproximam as cinco telas são os seguintes. Em primeiro lugar, são pinturas com uma fatura diferente da encontrada em obras como *Operários* (1933), por exemplo, dado que, nelas, o realismo social ou é substituído pelo retorno de certo gigantesco onírico ou é filtrado pelo gigantismo dos períodos Pau-Brasil e Antropofágico. Em segundo lugar, são pinturas que, pela ligeireza e leveza das pinceladas, parecem dotadas de certo pontilhismo e/ou pinceladas leves. Em terceiro lugar, têm uma coloração mais suave, o que as diferencia do colorismo forte e “caipira”³ das fases Pau-Brasil e Antropofágica. Em último lugar, dada a leveza das pinceladas, há uma gestualidade mais acentuada que nos períodos anteriormente citados. Cumpre dizer que a pintura *Estratosfera* (1947) é um pouco diversa das outras. Nela, o gigantismo de elementos e de uma figura humana não está presente. Contudo, o caráter onírico, as pinceladas ligeiras e pontuais e os tons amainados são marcantes em sua fatura.

Vejamos o que é dito sobre *Terra* (1943) no guia de visita à exposição francesa:

Nunca exposta nas retrospectivas da artista após sua morte, uma pequena série do final dos anos 1940, com toques leves, quase pontilhistas, inaugura uma nova virada estilística. O título desse quadro e a relação da personagem com a terra podem fazer referência às lutas camponesas que animavam o contexto rural brasileiro nessa época. No entanto, Tarsila pareceu afastar-se do realismo social para voltar aos ambientes metafísicos e ao gigantismo onírico que já caracterizavam as pinturas do período antropofágico. O cacto reapareceu, enquanto as montanhas no horizonte se fundiam com os cabelos do personagem alongado, em simbiose com a paisagem, como eram o Abaporu e os personagens dos desenhos de 1928 a 1930. (MUSÉE DU LUXEMBOURG, 2024, p. 23).

Não há outros textos de apoio a respeito das duas outras obras expostas. No catálogo da mostra, especificamente no texto assinado por Renata Cardoso, a principal referência a tais obras encontra-se na seguinte passagem:

2 Tal compreensão deve-se a uma análise de pinturas do período a partir de variadas catalogações da obra de Amaral. Seja como for, a única pintura que não possui nenhuma reprodução, nem mesmo no catálogo raisonné, é a pintura *Roda* (1947).

3 Ana Magalhães em apresentação intitulada “Tarsila do Amaral *caipira* et cosmopolite: quelques réflexions sur *A cuca*” (5/II/2024), ocorrida em meio à “Journées d’études autour de l’œuvre *A negra*” oferecida pelo Musée du Luxembourg, argumenta que o colorismo forte que Tarsila entendia como “caipira” e que, segundo a própria pintora, seria visto como “feio” pela crítica, é deveror da paleta de cores da *art déco* francesa.

Um conjunto de obras realizadas por Tarsila nesse período – *Terra* (1943), *Primavera (duas figuras)* (1946) e *Praia* (1947) – mostra uma nova abordagem. Nessas telas, o tamanho e a proporção das figuras lembram as soluções das obras do período antropofágico, mas com cores muito diferentes, que trazem leveza à cena e à dimensão onírica dos personagens em repouso na paisagem. Tarsila agora está distante das preocupações políticas e panfletárias das conferências dos anos 1930. Essas obras atraem menos a atenção da crítica do que aquelas dos períodos Pau-Brasil ou antropofágico, que tiveram amplo impacto sobre a totalidade das obras modernistas. *Terra*, *Primavera* e *Praia* foram apresentadas pela primeira vez na retrospectiva organizada pelo Masp em 1951. (CARDOSO, 2024, p. 150-151 – tradução nossa).

É interessante notar que, apesar da manufatura quase idêntica e constante na exposição parisiense, os quadros *Lenhador em repouso* (1940) e *Estratosfera* (1947) não são citados por Cardoso em seu comentário. Em outro material da mesma exposição, o *Connaissance des arts hors-série: Tarsila do Amaral, peindre le Brésil moderne*, vemos dois trechos a respeito de parte do conjunto de obras. No primeiro há uma comparação entre as obras *Terra* (1943) e *Lenhador em repouso* (1940):

Durante os anos 1940, enquanto continuava a pintar motivos populares e religiosos, Tarsila do Amaral inaugurou um novo estilo com telas como *Terra*, *Lenhador em repouso*, *Primavera* e *Praia*, que retratam corpos desmesurados, situados em paisagens semidesérticas. *Lenhador em repouso* retrata um lenhador descansando em um cenário lunar, enquanto *Terra* apresenta um corpo feminino nu, abandonado, deitado de costas em uma natureza árida. Suas pernas cilíndricas – que testemunham a influência de Fernand Léger – e seus pés enormes contrastam com o tamanho minúsculo de sua cabeça, prolongada por uma longa cabeleira que desenha as curvas de uma montanha. A mulher parece fundir-se magicamente com a paisagem. Seu corpo se ajusta às tonalidades aveludadas de rosa, verde e marrom da terra que a sustenta. Essa figura, assim como os corpos entrelaçados do homem e da mulher em *Primavera*, parece encarnar o mito original de Adão e Eva moldados em argila. Ao seu lado, emergem cactos, recorrentes na obra da artista, plantas espinhosas que se tornaram símbolos da paisagem brasileira. Nessas telas dos anos 1940, o tamanho das figuras lembra as do período antropofágico. Mas suas cores, mais sombrias, trazem uma dimensão onírica a esses estranhos Gulliver em repouso. E, por vezes, fúnebre, como no caso desse sujeito feminino deitado no chão sob um céu nublado, com os membros espalhados, que parece sem vida. (TARIANT, 2024, p. 54 – tradução nossa).

No segundo trecho, por sua vez, há uma breve menção ao quadro *Estratosfera* (1947), na qual ele é entendido como um comentário pictórico sobre o trabalho alienado:

De tonalidade mais feminista, sua pintura *Costureiras*, com toques cubistas, retrata costureiras ocupadas em uma sala e evoca, nesse contexto, o lugar das mulheres no mundo do trabalho. Na década de 1940, Tarsila do Amaral continua a explorar esse universo, como testemunha *Estratosfera*, de 1947, que denuncia o trabalho alienado em um ambiente industrial desumanizado. (TARIANT, 2024, p. 51 – tradução nossa).

Tais obras são analisadas em conjunto com outras dos anos 1930 e 1940 por Tariant como fazendo parte do que chama de anos marxistas de Tarsila de Amaral. Na mostra do Luxembourg, os quadros *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943) e *Estratosfera* (1947) são encontrados na seção “Travailleurs et travailleuses”. Do ponto de vista bibliográfico, tal período é comumente visto ou como Neo Pau Brasil (AMARAL, 2003) ou Neoantropofágico (GOTLIB, 2012) ou Social/marxista (TARIANT, 2024). Para nós, esses epítetos generalizantes dever ser vistos de maneira crítica. Nesse sentido, vale a pena citar a crítica feita por Braschi a tais periodizações:

Um olhar aprofundado sobre seu trabalho “tardio” também permite ressaltar a pequena, mas esplêndida série de quadros dos anos 1940 - nunca exibida desde a morte do artista, que inclui *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943), *Primavera (Duas figuras)* (1946) e *Praia* (1947). Apesar da recorrência de certos aspectos, como o gigantismo das figuras e a fusão, quase mágica, entre seres humanos e paisagem, qualificar essas obras como “neoantropofágicas” – que inauguram uma linguagem muito distante da das pinturas dos anos 1920 – parece reduutivo. Da mesma forma, a etiqueta “neo-Pau-Brasil”, proposta por Aracy Amaral para os quadros dos anos 1950, acabou relegando-os, para muitos comentaristas, ao *status* de réplicas nostálgicas de uma glória passada. No entanto, compreendida em uma perspectiva mais ampla, a prática da autocópia, da qual o artista faz um uso desinibido na segunda parte de sua carreira, pode ser associada à intenção, já perceptível nos anos 1920, de conceber suas obras como iconografias codificadas e reconhecíveis de um universo visual destinado a perdurar. Uma tal abordagem intelectual não pode se limitar ao puro prazer da repetição, comparável ao de uma jovem que faz bordados, ou a um sinal de declínio e retratação de uma “dama pintora” em sua idade madura – todas leituras que remetem, mais uma vez, a estereótipos de gênero. (BRASCHI, 2024, p. 13-14)⁴.

Aproveitando a abertura providenciada pela análise de Braschi, apostamos em outra hipótese de leitura das obras de Tarsila da década de 1940. A nosso ver, Tarsila estava experimentando distintas formas pictóricas a partir das quais pudesse representar as forças sociais do período, desde a sua virada comunista ou para o realismo social a partir de 1929 e com a sua viagem à URSS em 1931 (AMARAL, 2003; SNEED, 2013). Para tal, lançava mão de forma crítica tanto de elementos do chamado realismo social, como de procedimentos pictóricos próprios do período Pau-Brasil e Antropofágico. Sugerimos, assim, que nas telas do período de 1940 – *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943), *Primavera (duas figuras)* (1946), *Praia* (1947) e *Estratosfera* (1947) – o realismo social é transfigurado pelos procedimentos utilizados nos períodos acima referidos, os quais, por sua vez, também são transformados quando entram em contato com elementos da fatura realista. Ou seja, argumentamos que um surrealismo social bastante próprio estrutura essas telas.

Seja como for, seguiremos em nosso artigo os seguintes passos. Em primeiro lugar,

4 Braschi (2024) critica Miceli (2013) e Herkenhoff (2019) como operadores de análises de Tarsila as quais bebem em estereótipos machistas de gênero que a tornam ou mera musa modernista ou apêndice artístico de maridos intelectualizados, feito Oswald de Andrade e Osório César.

uma análise das periodizações da obra de Tarsila e como as telas por nós selecionadas relacionam-se com elas. Na seção seguinte, faremos uma análise dessas telas dos anos 1940. Num terceiro momento, abordaremos algumas linhas de análise dessas pinturas e proporemos a nossa interpretação. Por último, elaboraremos o que foi exposto para construir uma conclusão.

PERIODIZAÇÃO E EPÍTETOS

Olhando de perto as etiquetas temporais (Neo Pau-Brasil, Social ou Neoantropofágica) e sua relação com as obras aqui analisadas, podemos fazer as seguintes críticas.

De fato, três (*Lenhador em repouso*, *Terra* e *Estratosfera*) dos cinco quadros selecionados por nós fazem referências mais ou menos explícitas às lutas sociais ou à condição do(a) trabalhador(a) na sociedade capitalista. Nesse sentido, a “visão social”, dita de forma sempre genérica pela crítica, constitui um elemento importante na fatura de algumas dessas pinturas. Porém, não fornece os elementos necessários para compreender o conjunto por três motivos: 1) há outros elementos nelas que escapam desse epíteto e precisam ser mais bem explorados; 2) a sua construção pictórica destoa das obras mais representativas desse período, como é o caso da pintura *Operários* (1933), pela presença de uma construção onírica que era própria aos períodos Antropofágico e Pau Brasil; 3) quadros como *Primavera (duas figuras)* (1946) e *Praia* (1947) têm uma relação tênue com a chamada temática social da artista.

Em relação às denominações Neo Pau-Brasil ou Neoantropofagia, podemos ver no gigantismo onírico das personagens, na forma como seus corpos são estruturados e na presença de elementos como cactos uma continuidade ou um reaproveitamento das pinturas das fases Pau-Brasil e Antropofágica de Tarsila. Há, todavia, diferenças importantes. Em primeiro lugar, a coloração nos quadros da década de 1940 é mais suave do que a vista nos períodos citados. Em segundo lugar, as pinceladas à Leger dos dois primeiros períodos são substituídas nessas obras por uma fatura mais próxima de um pontilhismo ligeiro. Em terceiro lugar, se as figuras agigantadas dos períodos Pau Brasil e Antropofágico, próximas da composição corporal das estátuas de Constantin Brancusi e dos croquis de figurino feitos por Fernand Léger para o balé *La création du monde* (1923) (BATISTA, 2012; CARDOSO, 2019; CARDOSO, Rafael, 2024), eram brutalizadas e “primitivadas” a ponto de ter poucos contornos e os existentes indicarem uma desproporção corporal patente, as figuras nas obras dos anos 1940 são dotadas de dedos menores (das mãos e dos pés), de contornos mais definidos de elementos do rosto – os narizes não têm o mesmo agigantamento visto em *Abaporu* (1928) – e de cabelo (presente de forma tímida em *Abaporu*). Especificamente no caso das figuras femininas, os seios não são alargados a ponto de terem lugar central na pintura e cobrirem parte inteiras dos corpos pintados, como pode ser notado nas telas *Antropofagia* (1929) e *A negra* (1923), esta de forma acentuadamente racista (CARDOSO, 2016; CARNEIRO, 2019). Em *Lenhador em repouso* (1940), a figura ganha até mesmo uma calça dobrada e um chapéu.

Seja como for, um elemento que identificamos como central na criação das telas selecionadas da década de 1940 é o gigantismo onírico e o surrealismo na confecção

de paisagens e objetos característicos dos períodos Pau-Brasil e Antropofágico. Tais características, além do *páthos* primitivista mencionado anteriormente, também possuem uma forte influência surrealista. Em 1969, Aracy Amaral destaca que a composição peculiar de cenas suspensas transporta o espectador para ambientes mágicos que evocam o surrealismo. Uma dualidade entre o cerebral e o sentimental seria recorrente nas obras de Tarsila, fazendo com que trabalhos de diferentes períodos se aproximassem. A cabeça levitando em *Autorretrato I* (1924), a figura de *Abaporu* (1928), a figura em *Composição* (1930) e a multidão de cabeças desconectadas em *Operários* (1933) exemplificam essa diversidade. Amaral (1969) também observa uma similaridade entre obras como *O lago* (1928), *Distância* (1928) e *Antropofagia* (1929) e aquelas de sua fase mais introspectiva, feito *Maternidade* (1938), *Primavera* (1946), *Praia* (1947) e *Terra* (1943). Campos (1969, p. 35) sugere, da mesma forma, que há uma convergência entre Tarsila e o surrealismo, revelando uma linguagem muito pessoal que assimila técnicas importadas e as reelabora “de uma maneira nossa, em condições nossas, com resultados novos e próprios”. Assim, o realismo de Amaral é caracterizado não como um “realismo descritivo, de temática exterior, retórico”, mas como um “realismo intrínseco, de signos, que pode, inclusive, abrir espaço para o devaneio e para o mágico” (CAMPOS, 1969, p. 36). Virava (2012) também evidencia a conexão formal e ideológica de Tarsila com o surrealismo. Greet (2015) afirma que o surrealismo foi decisivo na construção das grandes figuras da fase antropofágica, uma observação que pode ser aplicada também aos quadros selecionados. Esse aspecto é igualmente ressaltado por Ponge (2005). Por sua vez, Crippa (2003) sustenta que Tarsila, feito outras mulheres surrealistas ou influenciadas por tal poética, apostou num grotesco onírico voltado à magia e ao fantástico, forma distinta do uso masculino do surrealismo, assentando no desenvolvimento de espaços para alucinação e violência erótica. Vale notar, por último, que Bonet (2009) já havia indicado um surrealismo acentuado de Tarsila nos quadros aqui analisados.

Depois de evidenciarmos alguns problemas da utilização de denominações epocais mais genéricas para caracterização das cinco telas por nós selecionadas, partiremos para uma análise detida tanto de cada uma delas quanto de seu sentido enquanto conjunto.

SOBRE ALGUMAS TELAS DOS ANOS 1940

A tela *Lenhador em repouso* (1940) (Figura 1), destoando de outras produções de Tarsila, é composta na vertical e não de forma horizontal. Em seu centro, há a figura de um homem. Ele está sentado no chão, os braços estendidos sustentam seu tronco quase na vertical. Sua perna esquerda está totalmente encostada no chão. A direita está ligeiramente flexionada, de modo que a sola do pé esquerdo está quase toda encostada no chão. Ele está com uma calça azulada, dobrada até os joelhos. Seu rosto não é visível, sendo recoberto por um rústico chapéu de palha e por uma sombra, a qual se encarrega de esconder o que não ficou coberto pelo primeiro elemento. O tronco, a cabeça e os braços são proporcionalmente bem menores que as suas pernas, as quais recobrem quase dois terços da extensão da pintura. Logo atrás do lenhador

há dois grandes troncos de madeira cortados e deitados no chão em diagonal, num dos quais ele apoia a mão direita. Ao seu lado direito, há uma ferramenta cujo formato se assemelha a de uma enxada. Do lado esquerdo, vemos a figura de um animal, possivelmente um cachorro, e na diagonal do bicho há outro vestígio de seu trabalho: um tronco de árvore com suas raízes. O fundo da tela é constituído de maneira esfumada. Apesar disso, é possível distinguir atrás e acima dele o azulado claro e esbranquiçado do céu, cuja transição para o verde clareado do solo, entrecortado pelo marrom da terra e o azulado de algum resto de poça de água, é de difícil definição. Na verdade, as pinceladas ligeiras que compõem a pintura constroem um esfumamento no qual as formas e as transições de pigmento se dão por linhas mais ligeiras. As cores mais tênues do quadro diferem do caráter vibrante da pigmentação utilizada nas fases Pau-Brasil e Antropofágica e dão uma leveza de movimento à figura, que parece estar prestes a trocar de posição. O gigantismo onírico, porém, guarda algumas semelhanças com o de períodos anteriores. Contudo, se antes o gigantismo fazia as vezes de instrumento de uma primitivação de tipos sociais e étnicos, resultando numa espécie de exotismo eufórico, agora parece servir de meio para evidenciar um tipo social de classe (um lenhador) de forma mais sóbria.



Figura 1 – Tarsila do Amaral, *Lenhador em repouso*, 1940. Óleo sobre tela, dimensões não encontradas. Coleção particular, Fortaleza. Exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025). Fonte: Faustine (2025)

Em *Terra* (1943) (Figura 2), a disposição da pintura é horizontal. O central na tela é uma figura feminina. Ela está deitada em diagonal no chão. Não sabemos se acordada ou dormindo, viva ou morta. Os braços estão estendidos para lados opostos. As pernas estão abertas em V. Tal figura também é conformada a partir de um gigantismo

onírico. Contudo, à diferença da brutalização de figuras femininas vista em quadros como *A negra* (1923) e *Antropofagia* (1929), nos quais se constroem alteridades raciais primitivadas generificadas (CASTRO, 2019; CARDOSO, 2016; HERKENHOFF, 2005), em *Terra* (1943) a figura tem um rosto, cabelos, dedos, unhas, e os seios têm uma fatura que não os torna centrais ou exotizados. Os cabelos, a despeito de uma diferença de cor, parecem remeter, pelo seu movimento, ondulação e comprimento longilíneo, à figura do quadro *Composição* (1930). Parece, também, que a figura desse quadro, antes virada para o além, encontra-se, no quadro de 1943, deitada. Em ambas as obras se destaca um céu lusco-fusco. O chão da tela mais tardia, entretanto, tem cores entre o marrom e o cinza, as quais destoam do verde intenso da obra de 1930. O cacto, do lado esquerdo da mulher, parece ter sido emprestado do quadro *Distância* (1928). Aqui, contudo, a sua coloração é mais leve e clara. Figura feminina e cacto parecem se fundir com a paisagem ou serem a própria paisagem, como é notável em *Abaporu* (1928). Não obstante, em *Terra* (1943) (figura 2), a utilização de cores mais suaves, de um pintar quase pontilhista e a disposição dos elementos (o caráter semifúnebre da mulher e a desolação que transmite o apagado cacto), constroem um ambiente mais melancólico que o radioso microcosmo de *Abaporu* (1928).



Figura 2 – Tarsila do Amaral, *Terra*, 1943. Óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025). Foto: Romulo Fialdini. Fonte: Tarsila (s. d.)

Na pintura *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3), o que há de central na tela são duas figuras humanas de constituição pictórica aproximada ao que vimos no quadro anterior. Como em *Terra* (1943) (Figura 2), não sabemos se estão acordadas ou dormindo. A figura feminina, à direita de quem observa a tela, parece ser a mesma de *Terra*, só que disposta em lado oposto – mas mantendo quase as mesmas características. A outra figura, à esquerda de quem observa a pintura, está de bruços, abraçando a primeira na altura de seu trapézio e peito. Ela está estendida de peito para o chão, de modo que a parte de trás de sua cabeça, de suas pernas e pés, fora as nádegas, está à mostra para quem vê a tela. As cabeças encontram-se na altura da bochecha da primeira figura. É como se a figura debruçada a estivesse beijando nessa região. Não há marcações de gênero acentuadas nesta última, a não ser em seus cabelos mais curtos. O que, numa rápida visada da produção de Amaral, não constitui elemento de generificação tão forte, principalmente em suas produções de fatura mais onírica, sobretudo se comparadas à presença de seios desproporcionais, como comentado a respeito da obra *Terra*. Apesar do cenário desértico, encontrado também em *Terra*, o céu é mais limpo e de um azulado claro. As pinceladas mais rápidas também conferem uma gestualidade mais acentuada ao trabalho, e a paleta de cores é mais iluminada se comparada à de *Terra*. Tais elementos, além da presença e do abraço dado por outra figura humana, tiram o que havia de melancólico de *Terra* (1943) (Figura 2) e conferem à obra *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3) um sentimento primaveril de encontro e de ócio feliz num dia qualquer. Até por isso, à diferença de *Terra*, as figuras não parecem se confundir com a paisagem natural: o essencial aqui é o encontro dessas duas figuras. Observadas em conjunto, é possível perceber que *Terra* parece indicar a melancolia ou mesmo o luto de um abandono, e *Primavera (duas figuras)*, feita três anos depois, sugere a ternura tranquila do encontro com um outro.



Figura 3 – Tarsila do Amaral, *Primavera (duas figuras)*, 1946. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm. Coleção particular, São Paulo. Fonte: WikiArt (2023)

Em *Praia* (1947) (Figura 4) vemos a obra mais “povoada” entre as selecionadas por nós. Nela, vemos quatro figuras deitadas no chão, cujas feições são de difícil compreensão e de composição aparentada ao visto nas duas telas anteriormente examinadas. Serão analisadas da esquerda para a direita de quem observa o quadro. Primeiro, temos uma figura de difícil caracterização de gênero – de acordo com os elementos oferecidos pelo espólio pictórico de Tarsila. Seja como for, ela está deitada de bruços, apoiando a cabeça sobre o braço direito, seus cabelos são ondulados e curtos. Sua perna esquerda está esticada, e a direita, dobrada. Ao seu lado, há uma figura feminina cujos cabelos longos e esticados remetem às figuras femininas de *Terra* (1943) (Figura 2) e *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3). Ela está deitada de frente para quem vê a pintura. A sua perna esquerda está esticada no chão, e sua perna direita, dobrada, entrelaça-se na altura do tornozelo à perna esquerda. As duas últimas figuras do quadro estão enredadas, o que dá um ar de família em relação a *Primavera (duas figuras)*. Em sua constituição, as figuras são extremamente parecidas, mas a disposição corporal é diversa. A figura feminina agora está à direita, com as duas pernas dobradas e apoiadas no chão pelos pés. A figura de difícil identificação de gênero nesse quadro está à direita, deitada de lado, com as pernas recolhidas e apoiadas no tronco da figura feminina. Comparando *Praia* (1947) (Figura 4) e *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3), a impressão que temos é de que as figuras do último quadro se movimentaram e outras duas se juntaram a elas. Do ponto de vista gestual, as figuras parecem ainda estar numa espécie de movimento vagaroso e

ocioso. As tonalidades do quadro são predominantemente azuis, de modo que a praia e o mar ficam quase indistintos. Ao fundo, o horizonte é recordado por morros não tão altos azulados e por barcos marrons à vela (branca), comparável ao que podemos observar no fundo de *Porto I* (1955). Distintamente de *Terra*, e de forma aproximada ao ambiente de *Primavera (duas figuras)* (1946), o que vemos aqui é ócio tranquilo de figuras na praia.



Figura 4 – Tarsila do Amaral, *Praia*, 1947. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm. Coleção particular, São Paulo. Foto: Romulo Fialdini. Fonte: Tarsila (s. d.)

Em *Estratosfera* (1946) (Figura 5), o gigantismo onírico na representação de figuras humanas não está presente. A figura humana da tela está em seu centro. As suas proporções, contudo, são mais próximas às de um figurativismo mais comum – exceto pelas pinceladas, as quais são ligeiras, leves e quase pontilhistas, como nas obras anteriormente analisadas. Tal figura é cercada por um maquinário de cores claras, que mais parecem aparatos surrealistas e menos com as máquinas (feito trens, carros e maquinário industrial) presentes em telas como *São Paulo* (1924), *São Paulo (GAZO)* (1924) *E. F. C. B.* (1924) e *A gare* (1925). Nessas, as cores fortes e a fatura um bocado *naïf* indicariam uma integração feliz entre progresso técnico e vida popular. Em *Estratosfera*, por seu turno, o cenário é mais melancólico, e as máquinas e seus produtos – balões que oniricamente comporiam a estratosfera terrestre – são mais pronunciados e parecem prestes a tomar todo o espaço do ambiente, deixando o trabalhador em um espaço diminuto e subjugado pelas máquinas e pelo produto de

seu trabalho alienado (TARIANT, 2024). Comparada às outras telas antes analisadas, a ambientação tem um ar melancólico e opressivo, o que tem um ar de família apenas com *Terra* (1943) (Figura 2). Não obstante, se nessa tela a melancolia parece derivar de certo abandono da figura e uma dúvida a respeito da sua condição (se viva ou morta), em *Estratosfera* (1947) o ambiente opressivo decorre da posição subalterna da figura do trabalhador em relação ao ambiente estranhado que o circunda.

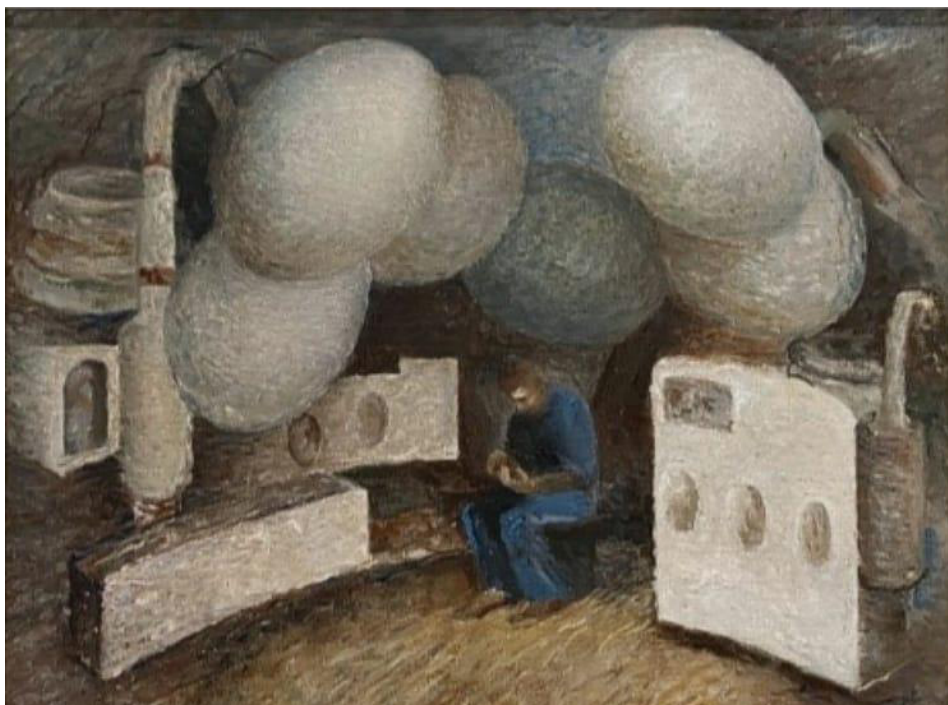


Figura 5 – Tarsila do Amaral, *Estratosfera*, 1947. Óleo sobre tela, 48,5 x 63,5 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Imagem feita pelo autor na exposição “Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne”, Musée du Luxembourg (Paris, 2024-2025)

Estudadas em conjunto, é possível constatar alguns elementos notavelmente semelhantes em tais telas. Os quadros apresentam uma abordagem diferente em relação a obras como *Operários* (1933), por exemplo, uma vez que nelas o realismo social é superado em direção a um uso particular do surrealismo, cuja especificidade é ter pegado de empréstimo alguns elementos gestados por meio do gigantismo onírico e da fatura surrealista de coisas, criaturas, paisagens e pessoas nos períodos Pau-Brasil e Antropofágico. Em segundo lugar, suas cores são mais suaves, o que as distingue do uso vibrante e “caipira” típico do Pau-Brasil e da Antropofagia. Ademais, a delicadeza das pinceladas resulta em uma gestualidade mais acentuada em comparação aos períodos anteriores. Por último, as telas em conjunto parecem elaborar uma reflexão pictórica a respeito da opressão do mundo do trabalho e

seus efeitos de alienação e exploração, como pudemos notar nas telas *Lenhador em repouso* (1940), *Terra* (1943) e *Estratosfera* (1947). Mas não só. Nos quadros *Primavera (duas figuras)* (1946) e *Estratosfera* (1947), Tarsila evidenciava imagens oníricas de um mundo outro, no qual o encontro e o ócio sobrepujam o trabalho e a exploração.

Após esta leitura mais detida das obras selecionadas, retomamos a análise a respeito dos quadros de Amaral da década de 1940.

DUAS LINHAS DE INTERPRETAÇÃO E OUTRO CAMINHO

Aracy Amaral (1969) argumenta, como exposto anteriormente, que essas telas nos anos 1940 teriam como característica a elaboração de elementos intimistas de Tarsila, feito reflexões a respeito da solidão e da condição humana. Apesar de tais temáticas poderem ser vistas nessas obras, a nosso ver, a reflexão a respeito dessa temática tem ares de um onirismo social ou, repetindo a análise de Haroldo de Campos (1969, p. 36), de um realismo bastante próprio, temperado pelo surrealismo, isto é, um “realismo intrínseco, de signos, que pode, inclusive, abrir espaço para o devaneio e para o mágico”.

Outra linha de interpretação dessas obras da década de 1940 é a de que teriam uma relação, mesmo que longínqua, com o mundo do trabalho e com uma visada social da artista (TARIANT, 2024; MUSÉE DU LUXEMBOURG, 2024). Há algo disso, inclusive de forma mais explícita em *Lenhador*, *Terra* e *Estratosfera*. No entanto, a fatura delas é muito diferente em termos de racialização do que é visto em *Operários* (1933) e *Trabalhadores* (1938).

A tela *Operários* (1933), cuja forma diagonal é inspirada num cartaz da artista soviética Valentina Kulagina, pode ser inserida na tradição de paisagem industrial de São Paulo (MENEGUELLO, 2014). A respeito dessa tela, há um comentário de Salztein (1997, p. 10) sobre as transformações urbanas advindas da industrialização em que a “multidão de cabeças recobrimdo” quase toda a pintura, com o intuito de representar a diversidade racial e étnica (indígenas, negros e migrantes europeus e asiáticos), é contraposta ao “segundo plano raso dos prédios e chaminés de fábricas”, o que compatibiliza “a estrutura lírica e política desse ‘conteúdo’ (a potência de renovação e efervescência social que pode estar contida no amálgama brasileiro das raças, do qual São Paulo e seu nascente movimento operário forneciam a imagem promissora) com as exigências da estrutura formal da pintura”. Herkenhoff (2019), contudo, argumenta que a distância simbólica e social de Tarsila do Amaral em relação aos meios proletários fez com que tal pintura evidenciasse: a) um ufanismo paulista de que teria uma diversidade regional; b) uma representação despolitizada de trabalhadores desvinculados de sua lida material. Na tela *Trabalhadores*, Castro (2019) e Herkenhoff (2019) também enxergam uma estereotipia racial dos trabalhadores negros. Para Cardoso, as personagens negras pintadas por Tarsila se dividiram em dois grupos:

A maioria dos personagens negros pintados por Tarsila se divide em dois grupos. O primeiro, característico do período Pau-Brasil, apresenta pequenas silhuetas, geralmente sem rosto, que povoam as paisagens para dar uma cor local à cena, como nas telas *Morro da Favela* e *Carnaval em Madureira 1571*, de 1924. Embora retratados de

maneira ingênua, quase infantil, esses personagens têm a intenção de dotar as composições de uma suposta autenticidade. Inseridos na longa tradição da representação dos trópicos na pintura europeia, essas bonecas negras funcionam como indicadores que situam a cena no Brasil. Nas obras do segundo grupo, os personagens negros convivem com outros de diferentes tons de pele a fim de ilustrar o caráter variado e mestiço da população brasileira. Isso é evidente tanto nas pinturas explicitamente sociais, como *Operários* (1933) e *Costureiras* (1950-1981), quanto nas cenas de costumes, como *Crianças (Orfanato)* (1935/1949), *Procissão* (1941) e *Baile caipira* (1950-1961). No estudo a lápis de *Operários* (1931), estão ausentes os três rostos com o tom de pele mais escuro que, posteriormente, são destacados na versão pintada. Isso indica que a inserção de personagens negros é fruto de uma escolha refletida e deliberada. Em todas essas obras, a proporção de figuras negras é minoritária, diluindo-se na preponderância de outras pessoas mestiças, o que acaba por reforçar a ideologia então dominante de integração racial. (CARDOSO, Rafael, 2024, p. 84 – tradução nossa).

Seja como for, mesmo se a análise for positiva ou negativa, é notável que o procedimento de Tarsila nessas duas pinturas passa longe da primitivação e brutalização racializadas que caracterizaram as obras das fases Pau-Brasil e Antropofágica. De todo modo, tal postura pictórica em boa medida não está presente em *Lenhador*, *Terra* e *Estratosfera*, no qual vemos uma retomada do gigantismo onírico das duas fases citadas.

Se nas telas *Operário* (1933) e *Trabalhadores* (1938), por via das cores e de elementos físicos, Tarsila pretendia distinguir etnicamente tipos sociais, mesmo que de forma menos brutalizada, nas pinturas analisadas isso não seria uma preocupação da pintora. Por outro lado, tendo em vista no seu espólio a forma e a coloração com a qual representava pessoas brancas em suas pinturas, a coloração das figuras da década de 1940 as aproxima de pessoas brancas retratadas anteriormente, como nas telas *Retrato de Luiz Martins I* (1934-1937) e *Beatriz com cachorro* (1940)⁵, figuras brancas as quais, a despeito do gigantismo onírico, não seriam conformadas a partir de uma brutalização primitiva, como pode ser encontrado na tela *A negra* (1923). Em contrapartida, é possível notar que em obras de período aproximado ao das telas analisadas dos anos 1940, nas quais tenta evidenciar figuras racialmente distintas, Tarsila do Amaral não brutaliza outros tipos étnico-raciais, construindo pictoricamente figuras de pessoas brancas e negras de forma semelhante, algo que é visto em *Crianças (Orfanato)* (1935-1949) e *Costureiras* (1936-1950).

Em telas como *Primavera* e *Praia*, por sua vez, o que temos é o avesso do trabalho e da alienação: o ócio e o encontro terno.

Propomos, a partir da bibliografia exposta e da análise detida de tais obras, que as telas em questão devem ser vistas sob o prisma de uma espécie de surrealismo social. Fort (1982) argumenta que um segmento do surrealismo estadunidense se apropriou de maneira específica do surrealismo. No período da Grande Depressão pós-crise de 1929, artistas de tal movimento (O. Louis Guglielmi, Walter Quirt, James

5 Para uma abordagem histórico-visual instigante da construção racial de alteridades via constituição pictórica e imagética, ver: Lafont (2019) e Schwarcz (2024).

Guy etc.) diziam que o surrealismo europeu concentraria as suas produções no automatismo psíquico e nos sonhos, enquanto eles adaptaram o estilo para expressar críticas sociais e políticas. Suas obras, influenciadas tanto pelo surrealismo europeu quanto pelo realismo social, utilizavam imagens alucinatórias para retratar as lutas da classe trabalhadora e os aspectos negativos da vida americana no período. Embora inicialmente alinhados com movimentos políticos radicais, seu foco mudou ao longo do tempo para expressões mais pessoais e de experimentação formal. Apesar de interessante, o argumento de Fort (1982) merece duas ponderações para que possamos aproveitá-lo em nossa reflexão a respeito das telas dos anos 1940 de Tarsila.

Em primeiro lugar, há um engajamento político-estético fundamental do surrealismo contra o capitalismo, o colonialismo e o fascismo, mesmo que com fortes tensões internas (FOUCAULT, 2022; FOURNY, 1984), de modo que, via formas que desafiam a racionalidade e o *status quo* político e econômico, os surrealistas pretendiam forjar uma utopia política e social segundo a qual a humanidade poderia ser liberada da opressão material e pulsional, o que, no fim das contas, torna-o um movimento mais politizado e crítico do que a interpretação de Fort (1982) dá a entender. Em segundo lugar, a forma como Tarsila do Amaral apropria-se do surrealismo, de acordo com bibliografia citada anteriormente, é feita de maneira que permitiu a ela forjar durante o período Pau-Brasil e Antropofágico um estilo de gigantismo de criaturas e pessoas e um onirismo em relação à paisagem, elementos que serão intensamente revisitados nas telas aqui analisadas.

Seja como for, mesmo com os reparos feitos em relação a Fort (1982), sugerimos que Tarsila do Amaral a seu modo constitui nessas pinturas dos anos 1940 uma forma de surrealismo social particular, que lançou mão do estilo surrealista peculiar realizado pela pintora nos períodos Pau-Brasil e Antropofágico, a partir do qual pôde refletir pictoricamente não só acerca da opressão e exploração próprias ao capitalismo, presentes em *Lenhador em repouso* (1940) (Figura 1), *Terra* (1943) (Figura 2) e *Estratosfera* (1947) (Figura 5), mas também a respeito do que por meio de construções oníricas surreais seria o seu avesso: o encontro terno, os laços sociais e o ócio, característicos de *Primavera (duas figuras)* (1946) (Figura 3) e *Praia* (1947) (Figura 4). Dessa forma, por meio desses trabalhos, Amaral não apenas fez uma crítica-denúncia à alienação capitalista e sua opressão, mas também evidenciou imagens de um mundo outro, no qual a mediação da vida não seria o capital e o trabalho, e sim o encontro com formas de vida embebidas em ócio e afeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos que, do ponto de vista bibliográfico, ou as produções de Tarsila pós-1930 são vistas como heteróclitas e sem a mesma importância das produções de períodos anteriores ou a série de quadros por nós selecionada não teve uma análise mais detida, mesmo tendo características bastante peculiares dentro do espólio de Amaral. Em vista disso, propusemos neste artigo uma retomada crítica das periodizações e análises a respeito dos cinco quadros designados. Posteriormente, partimos para uma análise detida de cada um deles e ensaiamos uma interpretação geral de seus sentidos

enquanto conjunto. Propusemos, no fim das contas, uma interpretação segundo a qual Tarsila, nas telas analisadas, lançou mão de uma forma de surrealismo social bastante particular, que utilizou do estilo surrealista peculiar forjado pela artista nos períodos Pau-Brasil e Antropofágico, não só para criticar o capitalismo, mas sim para propor um porvir distinto.

Acreditamos que mais pesquisas voltadas às obras do final da década de 1930 em diante no espólio de Tarsila precisam ser feitas para explorar a riqueza pictural e reflexiva ali existente. O nosso artigo pretendeu, nesse sentido, ser uma pequena contribuição dentro desse contexto de trabalho mais amplo.

SOBRE O AUTOR

RAFAEL MARINO é pesquisador de pós-doutorado no Núcleo Direito e Democracia do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (NDD/Cebrap).
rafael.marino50@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2659-6434>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BRASCHI, Cecilia. *Tarsila do Amaral. Peindre le Brésil moderne*. Paris: GrandPalaisRmnÉditions, 2024.
- AMARAL, Aracy A. Tarsila: 50 anos de pintura. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Tarsila: 1918-1968*. (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no MAM-RJ). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969, p. 6-34.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BONET, Juan Manuel. A “Quest” for Tarsila. In: FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March, 2009, p. 67-93.
- BRASCHI, Cecilia. Tarsila do Amaral. Une rétrospective. In: BRASCHI, Cecilia. *Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne*. Paris: GrandPalaisRmnÉditions, 2024, p. 8-17.
- BRITO, Mário da Silva. Itinerário de Tarsila, 1969. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Tarsila: 1918-1968*. (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no MAM-RJ). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969, p. 38-43.
- CAMPOS, Haroldo. Tarsila: uma pintura estrutural, 1969. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Tarsila: 1918-1968*.

- (Catálogo de exposição 10 de abril a 10 de maio de 1969 no MAM-RJ). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969, p. 35-36.
- CARDOSO, Rafael. L'art nègre et les personnes noires: la représentation raciale dans l'œuvre de Tarsila do Amaral. In: BRASCHI, Cecília. *Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne*. Paris: Grand Palais Rmn Éditions, 2024, p. 80-190.
- CARDOSO, Rafael. White skins, black masks: antropofagia and the reversal of primitivism. In: FLECKNER, Uwe; TOLSTICHIN, Elena. *Das verirrte Kunstwerk: Bedeutung, Funktion und Manipulation von Bilderfahrzeugen in der Diaspora*. Berlin: De Gruyter, 2019, p. 131-54.
- CARDOSO, Renata Gomes. A negra de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação. *VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v. 15, n. 2, 2016, p. 90-110. <https://doi.org/10.26512/vis.v15i2.20394>.
- CARDOSO, Renata Gomes. L'art comme reflet de la vie d'un peuple. In: BRASCHI, Cecília. *Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne*. Paris: Grand Palais Rmn Éditions, 2024, p. 142-161.
- CARNEIRO, Amanda. Tarsila do Amaral: descendente direta de Brás Cubas. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (Org.). *Tarsila popular*. São Paulo: Masp, 2019, p. 76-83.
- CASTRO, Maria. Both Paulista and Parisian: racial thinking in *A negra*. In: PEDROSA, Adriano. *Tarsila popular*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019, p. 54-67.
- CRIPPA, Giulia. O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina. *Revista Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, p. 113-135. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100007>.
- FAUSTINE. Tarsila do Amaral: peindre le Brésil moderne. 1º fev. 2025. *Flâneries picturales en musée*. Visites des musées des Beaux-Arts de France et leurs expositions temporaires. Disponível em: <https://flaneriespicturalesenmusee.com/2025/01/tarsila-do-amaral-peindre-le-bresil-moderne.html>. Acesso em: set. 2025.
- FORT, Ilene Susan. Social surrealismo. *Archives of American Art Journal*, v. 22, n.3, 1982, p. 8 – 20. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/aaa.22.3.1557395>.
- FOUCAULT, Anne. Héritiers de l'utopie: permanences et renouvellements dans le projet utopique du surréalisme de l'après-guerre. In: COHEN, Judith; SAMY, Lagrade; TURBIAU, Aurore. *Esthétiques du désordre: vers une autre pensée de l'utopie*. Paris: Le cavalier bleu, 2022, p. 153-167.
- FOURNY, Jean-François. À propos de la querelle Breton-Bataille. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 84^e année, n. 3, 1984, p. 432-438. <https://www.jstor.org/stable/40527811>.
- GOTLIB, Kátia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: Edições Sesc, 2012.
- GREET, Michele. Devouring surrealism: Tarsila do Amaral's *Abaporu*. *Papers of Surrealism*, n. 11, Spring 2015, p. 1-39.
- HERKENHOFF, Paulo. *Tarsila do Amaral: pintora brasileira em Paris 1923-1929*. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005.
- HERKENHOFF, Paulo. As duas e a única. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando. *Tarsila popular*. São Paulo: Masp, 2019, p. 98-115.
- LAFONT, Anne. *L'art et la race: l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Paris: Les presses du réel, 2019.
- LIMA, Nerian Teixeira de Macedo. Tarsila do Amaral sob o olhar dos museus: revendo postulados em exposições temporárias (2008-2019). *Anais do Museu Paulista*, v. 30, 2022, p. 1-25. <https://doi.org/10.1590/1982-02672022v30d1e40>.
- LIMA, Nerian Teixeira de Macedo. *Tarsila global: releituras de sua obra*. Tese (Doutorado em História). Universidade de Campinas, Campinas, 2020. 216 f.
- MENEGUELLO, Cristina. Sigaud, operário da pintura. *História (São Paulo)*, v. 33, n. 1, 2014, p. 27-49. <https://doi.org/10.1590/S0101-90742014000100003>.

- MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MUSÉE DU LUXEMBOURG. *Le guide de visite*. Paris: GrandPalaisRmnÉditions, 2024. Tarsila do Amaral: pintar o Brasil moderno. 9 de outubro de 2024 a 2 de fevereiro de 2025. Disponível em: <https://museeduluxembourg.fr/sites/museeduluxembourg/files/documents/Guide-visite-Tarsila-VBR.pdf>. Acesso em: set. 2025.
- PONGE, Robert. Lorsque le surréalisme paraît au Brésil: contribution à l'étude des dialogues culturels entre l'Europe et l'Amérique latine dans les années vingt. *Revue de littérature comparée*, v. 2, n. 316, 2005, p. 431-442. <https://doi.org/10.3917/rlc.316.0431>.
- SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Tarsila, anos 20*. São Paulo: Ed. Página Viva, 1997.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Imagens da branquitude: a presença da ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- SIMIONI, Ana Paula. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.
- SNEED, Gillian. Anita Malfatti and Tarsila do Amaral: gender, Brasilidade and the modernist landscape. *Woman's Art Journal*, n. 1, v. 34, 2013, p. 30-39.
- TARIANT, Éric. Les années marxistes. *Connaissance des arts hors-série: Tarsila do Amaral, peindre le Brésil moderne*. Paris: GrandPalaisRmnÉditions, 2024, p. 46-54.
- TARSILA. Obras. Anos 30 a 50. Disponível em: <https://www.tarsiladoamaral.com.br/c%C3%B3pia-social>. Acesso em: set. 2025.
- VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento surrealista no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 255f. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-14112012-223853/>. Acesso em: 2 set. 2025.
- WIKIART. Visual Art Encyclopedia. *Spring (two figures)*. Tarsila do Amaral. 1946. Last edit. 9 jul. 2023. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/tarsila-do-amaral/spring-two-figures-1946>. Acesso em: set. 2025.

Entre “Sacigiotto” e “Sacigropius”: o ateliê, a cidade e o legado público de Luiz Sacilotto

[Between “Sacigiotto” and “Sacigropius”: the studio, the
city and the public legacy of Luiz Sacilotto]

Ana Avelar¹

Renata Rocco²

Agradecimentos a Adamastor, Valter e Oscar Sacilotto, Maria Luiza Villas Bôas, Erica Schmatz, Luciana Gonçalves, Victória Santana, Maria Carolina Boaventura, Shirlene Arruda, Sérgio Guerini e Amanda Konig.

RESUMO • O artigo analisa a obra e as reflexões de Luiz Sacilotto entre 1950 e 1970 a partir de três itens pouco conhecidos localizados em seu ateliê em Santo André: um anúncio publicitário que o tinha como garoto-propaganda; uma página da revista *Acropole* sobre o projeto do edifício Mainumbi em São Vicente; e uma entrevista concedida pelo artista ao Museu Lasar Segall em 1977. Tais elementos abrem possibilidades para discutir sua produção não somente ligada ao histórico grupo Ruptura, mas acerca de outras atuações no ambiente urbano e na arte contemporânea. O estudo visa contribuir para a historiografia da arte concreta no Brasil por meio de novas leituras sobre o trabalho de um artista central para o debate concretista. • **PALAVRAS-CHAVE** • Luiz Sacilotto; arte concreta; artes

aplicadas. • **ABSTRACT** • This article analyzes the work and reflections of Luiz Sacilotto between the 1950s and the 1970s based on three little-known items found in his studio in Santo André: an advertisement featuring him as a poster boy; a page from *Acropole* magazine about the Mainumbi building project in São Vicente; and an interview with Lasar Segall Museum in 1977. These elements open up possibilities for discussing his production beyond the historic Ruptura group, including his actions in the urban environment and in contemporary art. The study aims to contribute to the historiography of concrete art in Brazil through new interpretations of the work of a central artist for the debate on concrete art. • **KEYWORDS** • Luiz Sacilotto; concrete art; applied arts.

Recebido em 22 de julho de 2025

Aprovado em 15 de setembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

AVELAR, Ana; ROCCO, Renata. Entre “Sacigiotto” e “Sacigropius”: o ateliê, a cidade e o legado público de Luiz Sacilotto. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10766.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10766

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

2 Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (AACPG, São Paulo, SP, Brasil).

O ateliê do artista Luiz Sacilotto, situado na agitada rua Senador Flaquer, na cidade de Santo André (SP), entre diversas agências bancárias, restaurantes e outros negócios, convida a rememorar a história do Grande ABC (SP) e seu desenvolvimento como polo industrial, local de formação do operariado e sindicalismo na região. No ateliê, tal qual o visitamos em 2023³, havia três grandes núcleos, por assim dizer: a biblioteca; o arquivo; a oficina e os materiais de trabalho – telas, desenhos preparatórios e pincéis, régua, tinta, lápis, pigmentos, aguarrás etc. – divididos entre o espaço de trabalho e a marcenaria. Além do mobiliário, fabricado pelo próprio artista, havia o trainel com obras e, na parede, pinturas, serigrafias e fotos das obras públicas de Sacilotto na cidade.

Mantido por seus filhos – Valter, Oscar e Adamastor Sacilotto –, o ateliê conserva:

- documentos pessoais – dados de formação escolar, diplomas, e documentação básica, como passaporte, certidão de casamento; cartões-postais e cartas trocadas com parentes e amigos e artistas, fotografias de família;
- registros de atividades profissionais e artísticas, tais como: arquivos da Fichet; fôlder das exposições em que participou e visitou, muitos com dedicatórias, fôlderes de eventos culturais em Santo André, recibos de compra de materiais, recibo de encomenda e compra de obras para museus, cartas de curadores parabenizando-o por exposições, ou pedindo doação ou empréstimos de obras;
- *clipping*: relativo à sua produção artística (entrevistas que concedeu, exposições coletivas e individuais de que participou, a saber: duplicatas de itens doados ao IAC) e produção de outros artistas contemporâneos;
- projetos e notícias sobre suas obras em espaços públicos em Santo André, como o calçadão da rua Oliveira Lima, as obras para o Sabina Escola Parque e o Hospital Brasil, além do painel monumental realizado para a Universidade Federal do ABC;
- fitas de vídeo, CDR e DVD com entrevistas que concedeu;

3 O artista faleceu em 2004. Desde então, o ateliê passou por reorganizações da família, sobretudo, no que diz respeito à transferência de diversos itens (cartelas de cores, guaches, desenhos preparatórios e *clipping*, reunido pelo artista) ao Instituto de Arte Contemporâneo (IAC), em regime de comodato. Para mais informações, ver: IAC (s. d.).

- pasta de pesquisas com artigos de Gullar, Max Bill, Mário Pedrosa etc.;
- volumes raros: poemobiles, *Noigandres* e revista *Invenção*;
- livros de estética e história da arte, monografias de artistas, percepção, fenomenologia, música, botânica, manuais de artistas, livros técnicos (serigrafia, conservação), matemática, geometria, dicionários, literatura, poesia, entre outros.
- registros atividades ligadas à educação e das oficinas que o artista oferecia: desenhos, cartas e fotos desses encontros.

Para além de traduções de páginas e trechos específicos, o artista grifava, anotava e fazia correções nos livros, além de juntar fichamentos e recortes de jornais relacionados ao assunto junto às páginas do volume. Uma abordagem de suas leituras e biblioteca abarcaria em grande medida os exemplos dados por Décio Pignatari no que diz respeito à visualidade empregada em suas obras e a relação que o artista teve com a música desde sempre.

Alguns autores, como Gabriel Pérez-Barreiro (2021) e Claudinei Roberto (2015), já se detiveram sobre o ateliê e a biblioteca, discutindo o quão indissociável é a prática do artista do ambiente dedicado a ela, e como essa relação pauta as reflexões teóricas de Sacilotto. Com isso, propomos uma contribuição a essas análises tomando como disparadores três itens que faziam parte do ateliê: um anúncio publicitário com Sacilotto como garoto-propaganda; um anúncio na revista *Acrópole* divulgando o projeto do edifício Mainumbi, em São Vicente; e uma entrevista concedida em 1977⁴.

PINTA DE OPERÁRIO

De acordo com Décio Pignatari (2001):

Dizia o poeta Ronaldo Azeredo que nunca tinha visto um artista [Sacilotto] com tanta pinta de operário, tal como aparece na iconografia portinaresca ou do realismo socialista. [...] Tinha e tem a aparência rude, era parco no falar [...], embora não lhe faltasse empolgação; mas tinha, além da obra, dois traços de surpreendente requinte: um bom gosto nipo-mondriânico em relação aos objetos (tinha o espírito de “designer”) e, o que é muito raro entre os artistas plásticos, cultivava com amor a música dodecafônica e pós-dodecafônica de Schoenberg, Alban Berg e Webern, sem falar no cinema expressionista alemão.

Curioso perceber Pignatari em seu próprio preconceito: “operário” e “de surpreendente requinte” eram características que surpreendiam o poeta ao aparecem juntas numa mesma figura. Talvez, para ele, a sofisticação formal da obra de Sacilotto fosse inexplicável diante da realidade de uma vida no chão de fábrica. Seu estilo “realista socialista” indicava ainda o ambiente artístico-político de que participava, sob a luz da função social da arte como denúncia das desigualdades sociais.

4 Depoimento concedido a Antonio Hélio Cabral em 14 e 28 de outubro de 1977. Agradecemos ao estudioso Daniel Rincon, do Museu Lasar Segall, por disponibilizar as gravações de Sacilotto e transcrições e imagens.

Porém, ao observarmos mais de perto o ateliê do artista, tais características também estão presentes em itens específicos, assim como a relação que Sacilotto estabeleceu com o local: “vou ao meu ateliê todos os dias, naturalmente, como um operário” (TOGNONI, 1998). Queria com isso dizer que seu método de trabalho era disciplinado, não apenas pela frequência com que estava no ateliê, mas também a julgar pela exatidão das pinturas e estudos que passa a desenvolver nos anos 1950. Até então, sua formação em desenho técnico na Escola Masculina do Brás separava-se das primeiras experiências em pintura, mais próximas à visualidade santelena⁵ e, por vezes, expressionista. (Embora o estudo aprofundado de cores já estivesse lá, como demonstrado em exposição de obras do artista⁶.)

Como se sabe, Sacilotto nasceu e morou toda sua vida em Santo André. Lá assistiu ao vertiginoso crescimento industrial da região enquanto trabalhava com esquadrias metálicas na Fichet & Schartz-Hautmont⁷, experiência que o encorajou a abrir e manter, entre os anos de 1958 e 1969, a sua própria serralheria, batizada de Strutus – um neologismo fazendo referência à ideia de estrutura. Embora São Paulo fosse o local de seu aprendizado técnico na Escola Masculina, sua circulação, atuação e participação em exposições, Sacilotto permaneceu a vida toda na cidade onde teve seus ateliês, sem nunca deixar de falar e atuar publicamente a favor de uma expansão do circuito artístico local e de enaltecer artistas da região, como João Suzuki e Paulo Chaves⁸, nos anos 1990. Sem dúvida, ao optar pela vida numa cidade predominantemente dedicada à indústria, revelava sua visão de artista-operário comprometido com o progresso da comunidade da qual provinha.

Muito se escreveu sobre Sacilotto como “artista operário”, e uma peça de aparente simplicidade, localizada no arquivo, serve como ponto de partida para retomar a

5 Referimo-nos ao Grupo Santa Helena, uma reunião de artistas no Palácio Santa Helena na Praça da Sé, em São Paulo, que pintava obras figurativas com temas como paisagens, naturezas-mortas, nus, sem uma orientação preestabelecida, a partir de 1934 até o decênio seguinte. Os artistas que faziam parte do grupo eram: Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Mario Zanini, Humberto Rosa, Fulvio Pennacchi, Alfredo Volpi, entre outros.

6 A mostra “Sacilotto contemporâneo: cor, movimento e partilha”, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), em 2024, pelas autoras, apresentou obras do início da carreira do artista em relação à produção pós-1970, indicando, assim, como a pesquisa cromática se estabelece ao início e se mantém até o final da vida de Sacilotto.

7 Para informações sobre a empresa, ver: Scripo Museum (s. d.).

8 Em artigo no *Diário do Grande ABC*, publicado em 25 out. 2009, diz-se que os dois artistas, mais Sacilotto, compunham “a tríade dos artistas plásticos abstratos de Santo André” (MARIANO, 2009).

9 Como, por exemplo, Caetano (2007) e Sacilotto (1988).

questão. Trata-se de um anúncio publicitário (Figura 1) para a marca de tintas Ideal, cujos proprietários eram da comunidade italiana¹⁰.

Figura 1 – Anúncios publicitários para a marca de tintas Ideal. O Cruzeiro, 5 dez. 1959. Acervo da família

Figura 1 – Anúncios publicitários para a marca de tintas Ideal. O Cruzeiro, 5 dez. 1959. Acervo da família

À moda de um “garoto-propaganda”, o artista empresta sua imagem vestido com macacão de pintor de parede de época, segurando o pincel molhado com a cor verde, como a fazer uma pausa na pintura da parede à sua frente. Encontra-se em um recinto fechado, do qual se vê o teto azul e um trecho da parede de fundo, rosa. Junto à imagem, o subtítulo: “Recomenda o pintor de confiança!”. Tal anúncio foi publicado na revista *Manchete* em 1959¹¹, e republicado com diferentes layouts e títulos em outras ocasiões, como na revista semanal *o Cruzeiro*¹², com a mesma imagem de Sacilotto. Interessante notar que na parte de baixo do anúncio a mesma imagem do artista foi aplicada duas vezes na própria lata de tinta, e ao lado da imagem, a seguinte legenda: “em cada lata – a figura do pintor de confiança”. Ou seja, Sacilotto não apenas foi

¹⁰ Sobre o histórico da marca, de acordo com Barbosa (2017, p. 101), a Ideal “foi criada em 1938 pelos descendentes de italianos Amélio Sarto e João Scaffidi passando a produzir já no ano de 1939 ‘tintas a óleo, massas, vernizes, esmaltes e solventes’ (TELLES, 1989, p. 67). A partir de 1947 [...] passa a disponibilizar não somente tintas imobiliárias, mas também tintas automotivas para repintura. A Ideal ofereceu [...] as tintas a óleo Triunfo®, as tintas plásticas Ultravil® e as lacas à base de nitrocelulose Idealaca® e o esmalte sintético Idealux®. Finalmente, em 1975, a empresa é adquirida pelo complexo industrial Renner Hermann”.

¹¹ Revista *Manchete*, 1959, p. 40.

¹² No arquivo constam não apenas os anúncios impressos em suas variações, mas a foto de Sacilotto, sem fundo algum, para que servisse de base para aplicação dos diferentes layouts.

garoto-propaganda em anúncios publicitários da marca¹³, mas também o fez para as próprias latas comercializadas no mercado (Figura 2).

TRIUNFO ULTRAECONÔMICO
é uma tinta a óleo brilhante para todos os fins.

Pode ser aplicada, com toda facilidade e segurança, nas superfícies internas e externas, de madeira, metal, rebôco, etc.

Aplicada a pincel ou revolver, oferece sempre boa cobertura e acabamento uniforme e brilhante.

Entre as modernas cores de **TRIUNFO ULTRAECONÔMICO** está a de sua escolha exata para uma pintura perfeita e decorativa.

há uma tinta **Ideal** para cada finalidade

Ideal **Ultraintético**
esmalte sintético brilhante

Ideal **Ultrabril**
tinta a óleo brilhante

Ideal **Ultraesmalto**
esmalte brilhante

Ideal **Ultrafôso**
tinta de emulsão solúvel em água

Ideal **Ultracor**
tinta fôsa à base de óleo

FÁBRICA DE TINTAS IDEAL LTDA.
Depto. de Vendas:
Praça da República, 270, s/loja - Fone: 35-0144 (rêde interna) - São Paulo
Fábrica: Caixa Postal, 194 - São Caetano do Sul - São Paulo

Primeira Agência Brasileira

10 cores modernas decorativas

Figura 2 – Detalhe de anúncio com lata de tinta Ideal com rosto de Sacilotto. Livroreto prova. Acervo da família

Diante disso, o interesse por essa peça de propaganda advém de alguns fatores. O primeiro deles, já apontado, a sua apresentação como um operário efetivamente vestido como tal, segurando orgulhosamente o pincel enquanto sorri e olha para o observador. Apresenta-se como operário da pintura – não um pintor de cavalete tradicional, mas como um pintor de paredes à moda da geração de artistas-artesãos imigrantes e filhos de imigrantes que o precedeu, como os santelenistas Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Fulvio Pennacchi, Francisco Rebolo e Mario Zanini, entre outros. A legenda, por outro lado, mostra que o avalizador daquela marca de tintas era o “pintor de confiança”, ou seja, o pintor-artista, um pintor moderno¹⁴.

De fato, no ano da publicação do anúncio, o artista já tinha conquistado visibilidade no meio artístico nacional, com participações em edições da Bienal de São Paulo, na Bienal de Veneza, em Salões de Arte Moderna e, sobretudo, demonstrado

¹³ Até onde foi possível apurarmos, não se localizou a agência de publicidade responsável pela criação do anúncio. Logo, os motivos pelos quais o artista foi convidado para ser o garoto-propaganda não são claros.

¹⁴ Vale ressaltar que não fazemos juízo de valor ou qualquer tipo de hierarquização entre as chamadas “belas artes” e as “artes aplicadas” – usamos aqui a separação e a terminologia que ainda estavam em voga naquele momento.

sua postura vanguardista ao assinar o manifesto do grupo Ruptura, expondo ainda com o grupo no antigo Museu de Arte Moderna (MAM-SP) em dezembro de 1952. Havia também feito parte da Exposição Nacional de Arte Concreta (em São Paulo em 1956 e no Rio de Janeiro em 1957) e mesmo participado de uma importante mostra internacional: a Koncret Kunst, organizada por Max Bill, em 1960, na Suíça¹⁵.

Ao longo desses anos, trabalhava na indústria para pagar suas contas. Na Hollerite do Brasil, fazia letras de alta precisão; era desenhista técnico em escritórios de arquitetura, como os de Rodolfo Weigand Engenharia, em Santo André, de Vilanova Artigas e de Jacob Rutchi, em São Paulo, e na Fichet, desenvolvendo esquadrias metálicas. Justamente esse trabalho com serralheria seria mantido entre meados dos anos 1960 e 1970, quando a atividade como pintor ficara suspensa devido a ameaças do regime militar instaurado em 1964¹⁶.

Voltemos às latas de tinta. Por ocasião da 8ª Bienal de São Paulo em 1965, Sacilotto tem a ideia de expor uma obra específica (Figura 3), que concebeu da seguinte forma:

[...] mandei catar latas, novas, velhas [...] mandei soldar, empilhar. Parecia que estava no espaço. Tinha uma outra obra pequena: uma lata pequena de tintas Ideal... Eu servi de modelo [para propaganda] para as tintas Ideal [...]. Do outro lado, vinha em cima na lata: “Castrol – a obra-prima em óleos”. Aí eu apaguei o “l” de Castrol e ficou “Castro – a obra-prima em óleos”. Tirei “em óleos” e ficou “Castro: a obra-prima”. Era um protesto meu. E depois me disseram: “Se você expuser isso aí você vai na cadeia na hora”, acabei destruindo¹⁷.

15 Para o panorama completo da produção de Sacilotto, ver: Sacramento (2001) e Carvalho (1995).

16 Após destruir seus trabalhos que integraram a 8ª Bienal de São Paulo, em 1965, Sacilotto teve uma pausa no trabalho artístico entre 1965 e 1974. Como indica em entrevista arquivada na Biblioteca Lourival Gomes Machado do MAC/USP, parou de trabalhar “na época do regime militar [depois que] O Deops me procurou, em São Paulo” (apud PELLEGRINI, 2002). Quando retornou ao mundo artístico, desenvolveu obras que exploram ainda mais aspectos ópticos e cromáticos. Para saber mais, ver: Avelar; Rocco (2024).

17 Entrevista arquivada na Biblioteca Lourival Gomes Machado – MAC/USP.



Figura 3 – Imagem do protótipo da obra com latas de tinta Castrol, entre outras marcas, c. 1965

Temos, assim, o exemplo de uma produção pontual, de resistência e denúncia contra o regime que Sacilotto nunca retomaria – mas que evidencia sua postura política. O artista tampouco adere a outros tipos de manifestações artísticas que detêm lugar naquele período, com as Novas Figurações e a Pop, ou às experimentações mais próximas da estética relacional, no sentido das obras neoconcretas.

Um segundo aspecto de interesse do anúncio diz respeito ao produto vendido. Como se sabe, Sacilotto e seus colegas do grupo Ruptura empregaram tintas industriais em suas criações¹⁸ a partir dos anos 1950 e procuraram, cada um à sua maneira, estabelecer uma conexão entre arte, indústria e outras instâncias da vida cotidiana¹⁹. Assim, embora seja curioso que o artista tenha concordado em emprestar sua imagem para um anúncio publicitário a ser veiculado em revistas de enorme circulação²⁰, o fato parece reafirmar radicalmente as atividades adotadas pelo grupo, que tinha como premissa o trânsito livre entre a vida e a produção artística – somando-se aí as artes ditas aplicadas²¹.

A aparição de Sacilotto em anúncios das Tintas Ideal, especialmente vestido como um operário da pintura, apresenta uma camada adicional que escapa a uma leitura meramente factual ou documental: trata-se de um gesto que pode ser compreendido como inserção consciente do artista no domínio da cultura visual de massa. Longe de ser apenas uma concessão comercial, o uso de sua imagem em revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro* pode ser lido como um gesto de instrumentalização da publicidade em favor do reconhecimento da profissão de pintor como fundamental para a vida urbana em termos estéticos, tanto naquilo que concerne à cobertura de casas e edifícios, como naquilo que diz respeito mais especificamente às artes integradas à arquitetura, como a produção de painéis e murais, por exemplo²².

A imagem de Sacilotto estampando latas de tinta propõe uma espécie de reconfiguração simbólica do “artista-operário”. A publicidade o apresenta não como um artista de elite ou “intelectual”, mas como um trabalhador do mundo real – alguém que domina tanto a técnica do pincel quanto o ofício da fabricação, e que recomenda, com a autoridade de sua prática, o uso de um produto industrial.

Poderíamos arriscar dizer que há nisso um gesto *proto-pop*, no qual o artista se deixa atravessar pelo mercado, mas sem perder o controle da linguagem. Essa leitura não é desprovida de tensões: ao mesmo tempo que Sacilotto parece aderir a um imaginário popular e funcional (a lata de tinta, o macacão), também se insinua uma crítica silenciosa ao modo como o sistema publicitário absorve e transforma a figura do artista em selo de autenticidade. Ele não aparece como gênio incompreendido, mas como “pintor de confiança” – parecendo haver aí certa ironia.

18 Sobre os materiais usados por Sacilotto, ver: Gottschaller (2021, p. 29-39).

19 Sobre o grupo, a literatura é vasta. Recomenda-se: Espada; Quevedo (2022); Sandes (2018); Cintrão; Nascimento (2002).

20 À época, *O Cruzeiro* contava com uma tiragem enorme de cerca de 550 mil exemplares vendidos (VELASQUEZ, 2009). Vale lembrar que a adoção de garotos/as-propaganda era algo recente em anúncios publicitários no Brasil, datando dos anos 1950.

21 Assim como seus colegas de Ruptura, como Lothar Charoux, Hermelindo Fiaminghi, que trabalharam na indústria, e mesmo Geraldo de Barros, que teve fábricas de móveis – a Unilabor e a Hobjeto.

22 Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), discute como a arte perde sua “aura” ao se tornar reproduzível tecnicamente, e também como esse processo pode democratizar o acesso à imagem e permitir novas formas de circulação. No caso de Sacilotto, sua aparição como “pintor de confiança” em anúncios de tinta pode ser lida, sob essa chave, como uma forma de inserção deliberada em um circuito visual ampliado, onde o valor de uso da arte se sobrepõe ao valor de culto.

A imagem do anúncio é, portanto, polifônica: pode ser lida como uma tática de circulação da imagem pública do artista; uma provocação ao campo artístico tradicional; e, talvez, uma maneira sutil de se inscrever em um circuito ampliado da arte, que inclui também o design, a indústria, a produção gráfica e o espaço urbano. É importante lembrar que, naquele mesmo ano, Sacilotto já circulava pelas bienais e exposições internacionais. O artista que estampa a lata de tinta é o mesmo que havia assinado o manifesto do Ruptura e exposto ao lado de Max Bill.

Esse paradoxo talvez seja o mais fértil de todo o anúncio: a convivência entre uma estética de precisão e uma imagem “popular”, a convivência entre Mondrian e a lata de tinta. Mais do que uma contradição, esse embate revela a radicalidade da proposta já colocada pelas vanguardas do início do século de dissolução das fronteiras entre arte e vida não apenas no plano do discurso, mas também da prática e da imagem.

AUTONOMIA EXPANDIDA: FACHADA E PAINÉIS DO EDIFÍCIO MAINUMBI

Essa tensão entre o gesto artístico e sua circulação pública nos leva ao segundo eixo deste artigo: a atuação de Sacilotto nas artes aplicadas, onde sua pesquisa formal se manifesta diretamente nos espaços de uso coletivo e nas interseções com a arquitetura. Mais do que incursões ocasionais, as chamadas artes aplicadas²³ revelam-se em Sacilotto como extensão lógica de sua visão de arte pública, racional e acessível: a contribuição do artista para a fachada e painéis internos em um edifício em São Vicente. Ao integrar suas soluções formais ao espaço urbano e arquitetônico, ele transforma a linguagem abstrata em linguagem cívica, propondo uma convivência entre rigor compositivo e função democrática. Projetos com Costa Lima, Waldemar Cordeiro e Abrahão Sanovicz demonstram a constância com que o artista investia na articulação entre geometria construtiva e função pública – seja na fachada de um edifício, seja no paisagismo urbano ou no detalhamento de caixilhos. É nesse campo que a relação entre forma concreta e função social ganha nova espessura.

A descoberta da atuação de Sacilotto no Edifício Mainumbi reposiciona criticamente sua inserção nas artes aplicadas e amplia o entendimento da arte concreta como linguagem pública. Dado inexistente na biografia do artista até então, as autoras tomam conhecimento dessas importantes obras por meio de recortes na revista *Acrópole* de 1955²⁴ (Figura 4).

23 Sacilotto não utilizava o termo “artes aplicadas” para descrever suas colaborações com arquitetura, design ou cenografia. A escolha desse conceito, neste artigo, é de ordem analítica e historiográfica. Usamos “artes aplicadas” para nos referirmos a produções de Sacilotto realizadas fora do circuito das artes plásticas autônomas, como murais arquitetônicos, projetos gráficos, cenários teatrais e esculturas em espaço urbano. Ainda que ele próprio não recorresse a essa nomenclatura, é possível perceber em seu discurso e prática uma valorização dessas formas de criação por sua função pública, acessível e democrática, especialmente por sua presença em espaços coletivos e integrados à vida cotidiana.

24 Edição de setembro de 1955, p. 558. O edifício está localizado na rua Saldanha da Gama (esq. av. Padre Manoel da Nóbrega), n. 18 (Itararé, São Vicente, SP, Brasil).

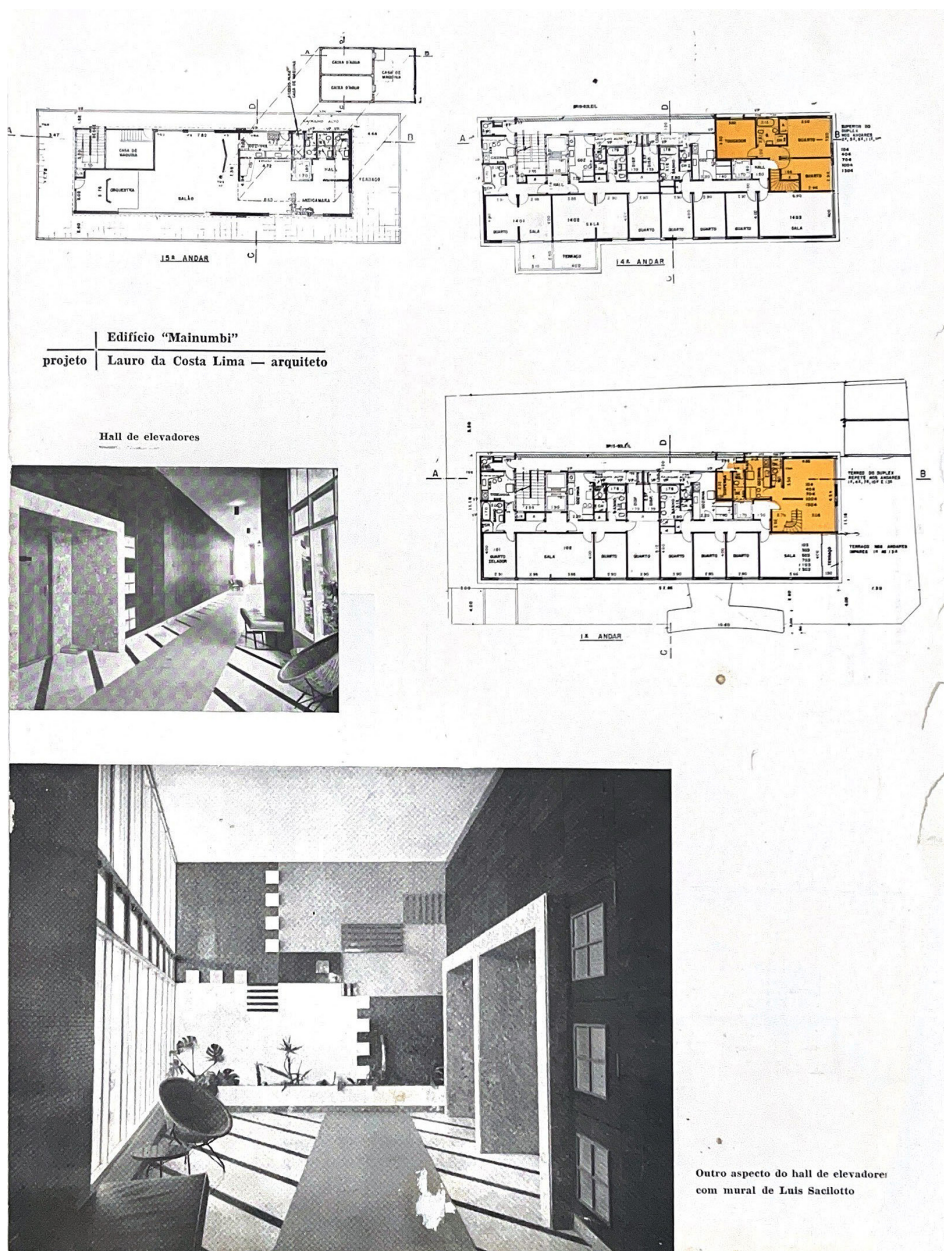


Figura 4 – Imagem da página da revista *Acrópole* de 1955, p. 560

O recorte da revista, com a data anotada à mão por Sacilotto, indica que o artista havia feito a fachada do edifício Mainumbi, assim como um painel interno. A constatação de que Sacilotto criou dois painéis no hall de entrada – e não apenas um – corrobora o argumento de que sua contribuição para a integração entre arte e arquitetura foi sistemática e planejada.

O projeto arquitetônico era de autoria de Lauro Costa Lima e o paisagismo, de

Waldemar Cordeiro. De posse dessa informação, as autoras e outros membros da pesquisa e da catalogação das obras do artista fizeram uma visita técnica²⁵ ao edifício Mainumbi em 19 de fevereiro de 2024, em que constataram que a fachada já havia sido reformulada e que Sacilotto havia feito não um, mas dois painéis para o hall de entrada, localizados em diferentes posições. Ambos de 1954, fazem pensar na linguagem visual de suas pinturas concretas dos anos 1950 (figuras 5 e 6), feitas, se não anteriormente, concomitantemente.

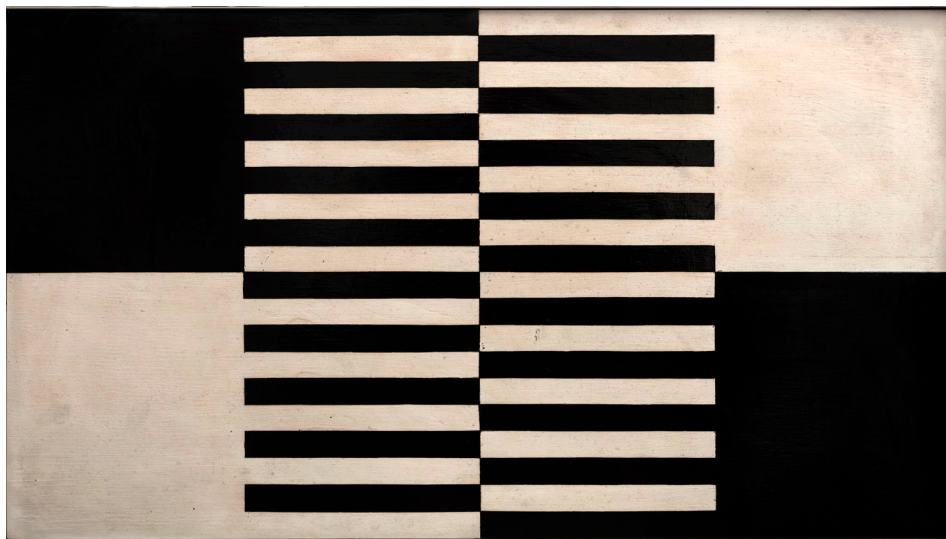


Figura 5 – Luiz Sacilotto. *Concreção 7450*, 1954-1974. Esmalte sobre madeira 40 x 72 cm. Fotografia: Sérgio Guerini

25 Com Adamastor Sacilotto, Maria Luiza Villas Boas, Luciana Gonçalves e Victória Santana.

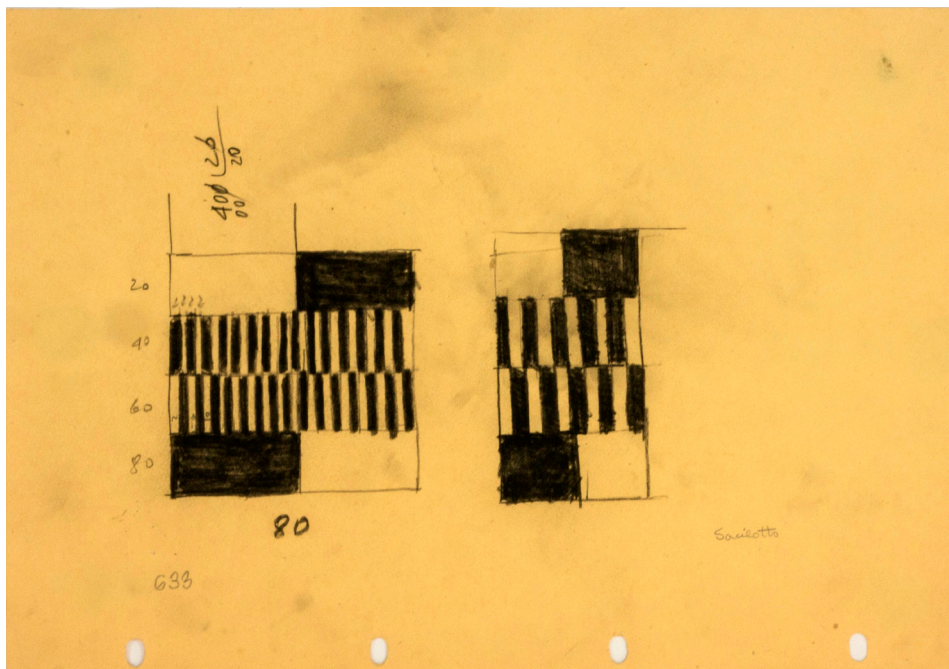


Figura 6 – Luiz Sacilotto. *Estudo*, déc. 1950. Carvão sobre papel, 22,3 x 32,5 cm. Fotografia: Sérgio Guerini

O painel, elaborado com pastilhas, está plenamente integrado ao espaço e remonta a estudos realizados pelo artista (Figura 7).



Figura 7 – Luiz Sacilotto. Mural para o Edifício Mainumbi [2], 1954. Pastilha cerâmica sobre parede de argamassa, 402 x 556 cm. Fotografia: Sérgio Guerini

O outro painel, que fica ao fundo do espaço de entrada e próximo aos elevadores (Figura 8), é composto de pastilhas ao fundo em diferentes cores, demarcando os espaços que são preenchidos ou ladeados por elementos geométricos – quadrados e retângulos – feitos de ferro pintado. Esses são rigorosamente posicionados em diferentes profundidades para maximizar a experiência do espectador de tridimensionalidade do objeto, assim como o artista fez em obras como *Concreção 5629* e *Concreção 5732* (figuras 9 e 10), em que vemos importantes experiências visuais com esmalte recortado.



Figura 8 – Luiz Sacilotto. Mural para o Edifício Mainumbi [I], 1954. Pastilha cerâmica, chapa de ferro e esmalte sobre parede de argamassa. Fotografia: Sérgio Guerini

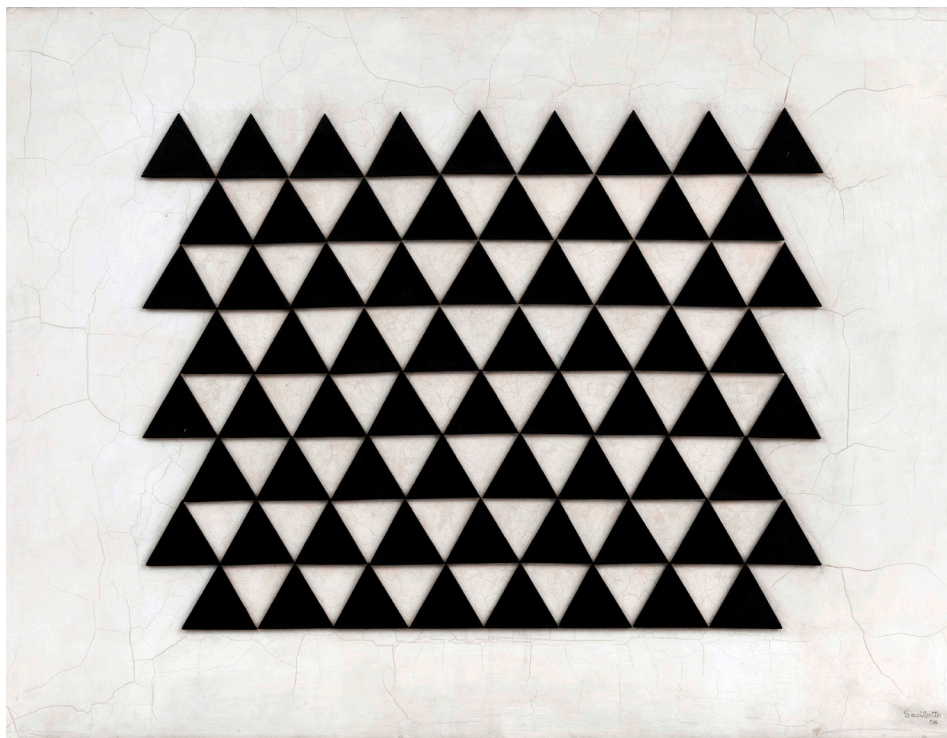


Figura 9 – Luiz Sacilotto. *Concretion 5629*, 1956. Esmalte sobre chapa de alumínio 59,8 x 79,7 x 3,5 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

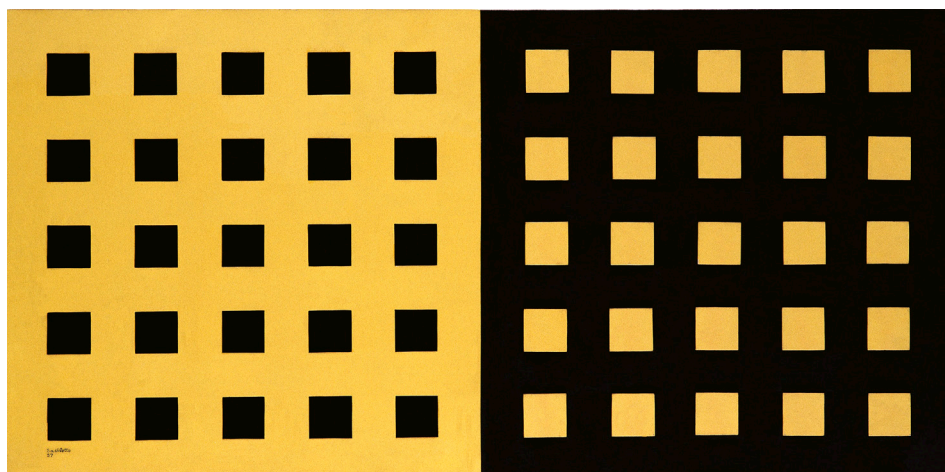


Figura 10 – Luiz Sacilotto. *Concreção 5732*, 1957. Óleo sobre chapa de alumínio 40,9 x 81,7 x 3,6 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

A produção mural e integrada de Sacilotto pode ser lida à luz do que Briony Fer descreve como uma “autonomia expandida” da arte moderna. Em *The infinite line*

(2004), Fer argumenta que muitos artistas do pós-guerra, embora preservem os princípios formais herdados do modernismo – como a serialidade, o rigor geométrico e a autorreferência da forma –, projetam essas estruturas para além da superfície bidimensional, ocupando espaços arquitetônicos e urbanos sem que isso implique perda de autonomia estética. Em Sacilotto, essa operação é clara: seus painéis e esculturas mantêm a precisão compositiva e o vocabulário geométrico característico do concretismo, mas são concebidos para dialogar com o entorno físico, o ritmo da arquitetura e a circulação pública. Não se trata, portanto, de uma arte funcional subordinada ao edifício, mas de uma arte que reorganiza o espaço a partir de seu próprio léxico formal. O gesto concretista é mantido – mas agora ativado em novos domínios. A linguagem não é dissolvida, mas ampliada, rearticulando a proposta rupturista em chave pública, urbana e perceptiva (FER, 2004)²⁶. Essas descobertas não apenas ampliam o *corpus* conhecido da atuação de Sacilotto, como também indicam um gesto deliberado de inserção da arte concreta na malha urbana, o que nos leva ao próximo eixo: o uso da cor como elemento construtivo e perceptivo.

USO ESTRUTURAL E EXPERIMENTAL DA COR

Um aspecto que merece destaque na produção concreta de Sacilotto, e que atravessa tanto suas obras bidimensionais quanto as intervenções no espaço urbano, é o uso estrutural e experimental da cor. Mais do que elemento decorativo ou expressivo, a cor em Sacilotto opera como vetor de organização do espaço pictórico e arquitetônico, sendo mobilizada com base em relações precisas de contraste, modulação e movimento óptico. Nos painéis do edifício Mainumbi, por exemplo, vemos a cor aplicada com rigidez construtiva: pastilhas de fundo em tonalidades neutras são contrapostas a formas geométricas de ferro em cores saturadas, gerando uma experiência de profundidade e ritmo que transcende o bidimensional. Trata-se de uma cor que articula estrutura e percepção, aproximando-se das proposições da Gestalt e do pensamento neoconcreto sobre o espectador participativo.

A filiação de Sacilotto à tradição moderna europeia é visível, mas não se dá de forma mimética. Seu uso da cor dialoga diretamente com a tradição da Bauhaus, especialmente com as pesquisas de Josef Albers, que entendia a cor como fenômeno relacional e perceptivo, cuja leitura varia de acordo com o entorno e o contraste. Em *A interação da cor* (1963), Albers valorizava a repetição como método para estudar efeitos ópticos, algo também presente nas serigrafias de Sacilotto, em que a justaposição de tons industriais e primários produz vibrações visuais que “ativam” o olhar do espectador.

No entanto, o artista brasileiro se distancia do misticismo cromático de Kandinsky, por exemplo, que atribuía significados espirituais e subjetivos à cor. Para Sacilotto, a cor é antes de tudo construtiva – uma ferramenta da razão visual, não da emoção interior. Já com Johannes Itten, o ponto de maior aproximação estaria na ênfase à estrutura e ao contraste – sobretudo entre

26 A autora descreve a “autonomia expandida” como a permanência de sistemas formais modernos mesmo em práticas que ocupam contextos espaciais ou institucionais novos, como o muralismo ou a instalação.

cores complementares e a busca por harmonia –, embora o brasileiro mantivesse sempre um grau maior de disciplina formal.

Sacilotto, portanto, retoma esses mestres, mas em chave brasileira, urbana, industrial. A cor, para ele, deve ser compreensível, compartilhável e funcional – não como símbolo, mas como forma ativa de ordenação do espaço e do olhar. É nesse ponto que ele inova: transfere a pesquisa cromática da esfera acadêmica para o espaço público, para a tinta aplicada nas fachadas, para as serigrafias gráficas e os painéis de edifícios – uma cor viva, controlada, perceptiva, mas não emocionalista.

Nas serigrafias, Sacilotto atinge talvez o ponto mais agudo de sua pesquisa cromática. As superfícies planas e o alto controle técnico da impressão permitem que a cor funcione como campo de tensão entre unidade e fragmentação: há séries em que o uso de cores primárias, justapostas a tons industriais (vermelho-óxido, cinza-cimento, verde-ácido), cria vibrações visuais que desafiam a estabilidade da forma. Nesse sentido, a cor torna-se uma extensão do rigor geométrico, mas também seu contraponto sensível. Ela é racionalmente pensada, mas provoca uma resposta sensorial direta, intensa – algo que aproxima Sacilotto de artistas como Albers ou Hélio Oiticica, ainda que a partir de premissas formais distintas.

Um exemplo notável dessa aplicação cromática se encontra em *Concreção* 8745, de 1987 (Figura II), obra que condensa seu rigor estrutural e sua exploração do contraste entre campos de cor. A imagem é composta de uma malha ortogonal de quadrados alternados em tons industriais – vermelho-óxido e cinza azulado –, cujos alinhamentos diagonais criam uma pulsação visual. O uso da cor aqui não é ilustrativo, mas estrutural: cada tom atua como vetor de tensão entre estabilidade e movimento, ativando o olhar do espectador de maneira ótica, quase cinética. Em diálogo com Albers, Sacilotto utiliza a repetição para desencadear fenômenos de simultaneidade perceptiva, mas preserva um vocabulário rigorosamente geométrico, alheio a gestualismos. O resultado é uma superfície viva e precisa, onde a cor é pensada como operador visual e ético: uma linguagem da clareza.

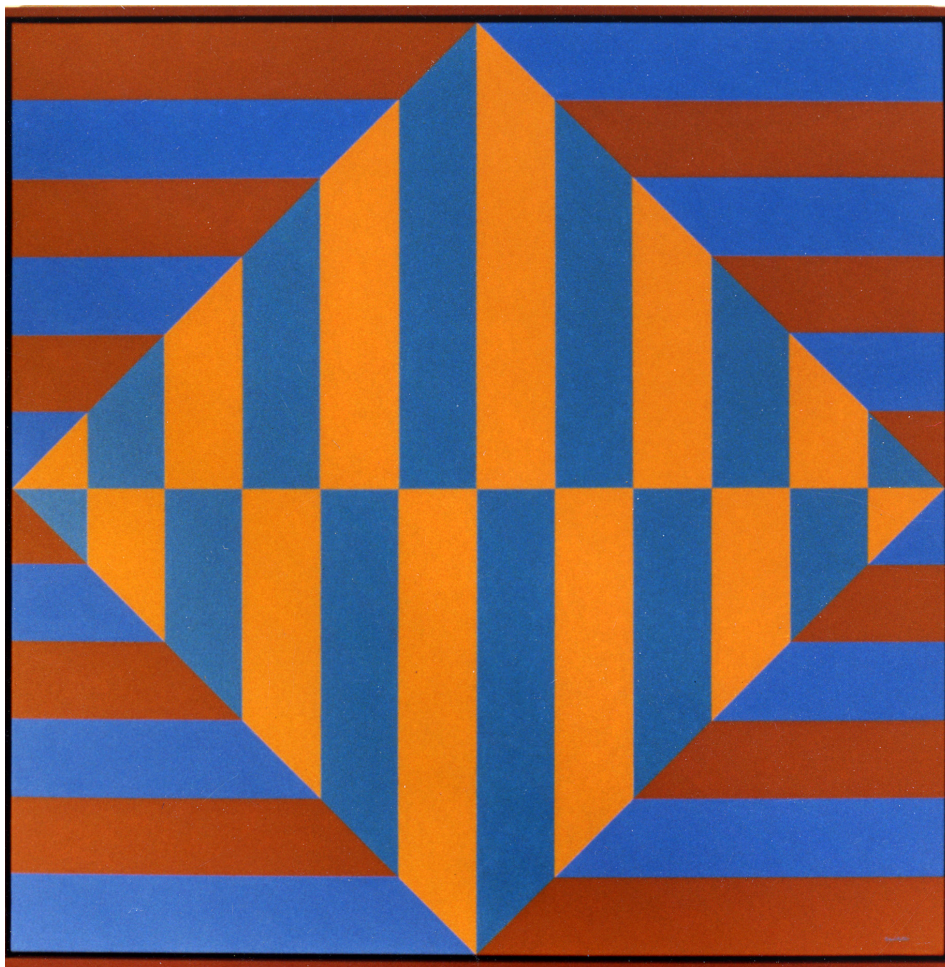


Figura II – Luiz Sacilotto. *Concreção 8745*, 1987. Têmpera vinílica sobre tela, 90 x 90 cm

Assim, a investigação cromática aparece como um dos traços unificadores de sua trajetória: está presente tanto nas obras autônomas quanto nas artes aplicadas, tanto no ateliê quanto nos murais urbanos. A cor, em Sacilotto, não é ornamento: é método, estrutura e linguagem.

DISCURSO PÚBLICO: ARTE E VIDA INTEGRADAS

Se nas artes aplicadas sua linguagem se projeta sobre a cidade, na palavra pública e no testemunho oral, Sacilotto deixa clara sua consciência crítica diante da história que se escrevia à sua volta. É esse discurso – ao mesmo tempo pessoal e político – que constitui o último eixo de análise deste artigo.

Como reforça a arquiteta e pesquisadora Luciana Gonçalves, a plaqueta com o nome do artista grafado junto aos painéis demonstra o caráter irrevogável de obra

de arte e de afirmação de autoria por parte do artista²⁷. Isso indica que essas criações não consistiam em algo colateral para Sacilotto, ao contrário. Justamente por esses aspectos e o cruzamento visual com suas produções nos mesmos anos, acreditamos que nossa hipótese seja válida. Lembramos ainda que artistas concretos produziram painéis para edifícios, como é o caso do próprio Max Bill²⁸.

Entendemos que, envolvido com a arquitetura, Sacilotto, mesmo que não declaradamente, absorvia o conceito de síntese das artes, retomado nos anos 1930 e ainda informando o segundo pós-guerra, cujo teor

[...] agrega ao ponto de vista das vanguardas a ideia de convivência de “obras de arte”. Isso significa que, somado à abordagem da essência única da arte moderna, aparece a ideia de que obras de arte devem estar presentes no espaço da arquitetura e da cidade em uma relação de mútua interferência. (GONSALES, 2012).

Segundo Le Corbusier (apud GONSALES, 2012), a integração de obras artísticas, especialmente murais aplicados em extensas áreas, aprimoraria a arquitetura, ajudando a destacar certos componentes e a definir a disposição dos ambientes²⁹.

A relação de Sacilotto com as chamadas artes aplicadas não se limita às obras murais analisadas anteriormente. Desde os anos 1950, o artista atuou em diversos campos de colaboração com arquitetura, paisagismo, cenografia e artes gráficas, demonstrando uma abordagem multifacetada e coerente com sua visão de arte integrada à vida cotidiana. Entre 1951 e 1954, trabalhou com o arquiteto Costa Lima, com quem também colaborou no edifício Mainumbi. Já na década de 1970, contribuiu na área de paisagismo ao lado de Waldemar Cordeiro, entre 1970 e 1971. Com o arquiteto Abrahão Sanovicz, participou do projeto do edifício Abaeté (1963-1968), na rua Pará, em São Paulo, sendo responsável pela redução e padronização dos caixilhos, além do detalhamento técnico e da fabricação.

No campo da escultura urbana, instalou a peça *Concreção 5840* no jardim interno do antigo Cine Barão, em São Paulo (Figura 12), e realizou uma escultura pública em Guararapes, localizada em frente ao fórum da cidade, conforme noticiado na imprensa local.

27 Conversa entre Renata Rocco e Luciana Gonçalves no ateliê do artista realizada em 19 de fevereiro de 2024.

28 Sobre os murais de Bill, ver: Schmetterling (1992).

29 “A arquitetura moderna em seu desdobramento retoma esse tema – apesar da abordagem da operacionalização dessa integração ser bastante generalista. Apesar das especificações em seu já citado texto de 1936, Le Corbusier nos anos 50 se refere à síntese entre a arquitetura e outras “artes maiores”, a pintura mural e a escultura, simplesmente como um recurso para recuperar a expressão e o significado perdido pela linguagem demasiado abstrata que estaria adquirindo a arquitetura moderna” (GONSALES, 2012).

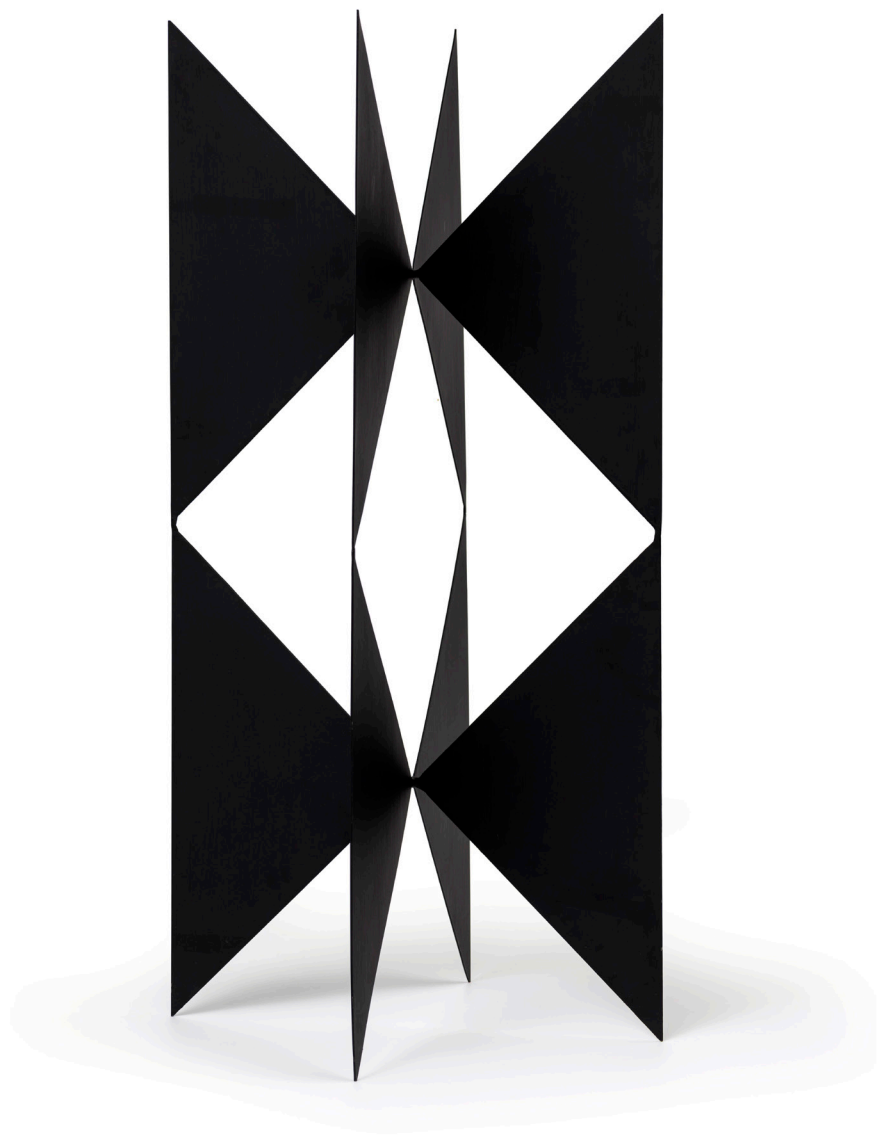


Figura 12 – Luiz Sacilotto. *Concreção 5840*, 1958. Ferro pintado
99 x 35 x 34,8 cm. Fotografia: Sérgio Guerini

A presença de Sacilotto no teatro e nas artes gráficas amplia o alcance da sua pesquisa visual e evidencia sua afinidade com suportes colaborativos e experimentais. O cenário para *Gente como a gente*, de Roberto Freire, dirigida por Adhemar Guerra, apresentada no Teatro de Alumínio em 1964, em Santo André, e atuações no cinema revelam um artista que pensa a forma em diálogo com o corpo, o movimento e a imagem técnica.

Suas parcerias com Pignatari em montagens teatrais merecem destaque. Em 1954, desenhou os cenários para *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello, e *A culpa de ser homem*, de Wolfgang Altendorf, ambas encenadas no Teatro de Cartilha, em Osasco.

Sua experiência no campo visual ampliado inclui ainda a atuação como assistente de cenografia na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, entre março de 1950 e outubro de 1951.

No campo das artes gráficas, Sacilotto realizou contribuições pontuais, como a ilustração publicada na revista *Fundamentos*, em 1950 (Figura 13), e o projeto gráfico de capas de catálogo. Tais experiências revelam a extensão de seu compromisso com uma prática artística que atravessa fronteiras disciplinares, mantendo, no entanto, um rigor formal característico de toda sua trajetória. Elas não apenas atravessam linguagens, mas desafiam a rigidez dos limites disciplinares, conectando Sacilotto à tradição moderna da experimentação total das artes.

ODE À PAZ

Ilustração de
LUIS SACILOTTO

CICERO VIEIRA DE ACAYABA



Aqui, nestas ruas extensas
Onde nasce todos os dias a vida, ansiosa e trêfega,
Alem, pelas ruas do mundo, onde os homens falam extranhamente
Mas também sorriem e cantam;
Aqui, onde há crianças deslumbradas que esperam com uma certeza nos olhos
[claros;

Aqui, além, onde dos escombros floresce a música,
Páz, sê benvinda!
Sê para sempre a bandeira, o pão, o santelmo e a hóstia luminosa!
Mãos calosas que te servem,
Rostos suarentos que te contemplam por entre campos semeados,
Corações simples que te amam cada dia e cada noite,
E te presentem no milagre da primavera,
Páz, acontece como o sol, inexorável e límpida,
Acontece para eles que trabalham cantando.
Nos jardins, nos ônibus, no redemoinho das grandes metrópoles,
nos trens que conquistam a distância, nas escolas,
nos aviões que cruzam o infinito, nas fábricas, nos suaves
lares tranquilos, e principalmente nos corações das crianças,
nos ternos, plácidos corações.
Páz, penetra como o bom-dia,
como a palavra amiga de todas as manhãs heroicas!
Páz, tua carícia é ressurreição!
Foi contigo que as mãs brasileiras estiveram no cais,
Afritas e angustiadas, medrosas e tristes para abraçar o filho,
O filho que trazias de volta, finalmente de volta,
Mutilado ou perfeito, mas trazias de volta.
Foi contigo que as mãs brasileiras choraram a ausência irreparável
Do filho que ficou num mundo longínquo, num mundo de névoa e ódio,
Para sempre morto, saudade para sempre.
Páz, foi contigo que as crianças famintas soluçaram nas longas noites geladas,
Caminhando entre cadáveres, remexendo destroços, os olhos espantados
Procurando uma face conhecida;
Foi contigo que as crianças famintas caminharam e até hoje caminham
[chamando um nome impossível;

Páz, fica conosco, não te vás!
Da tua onipresença depende o mundo de amanhã,
Do teu aconchego depende o amor que continua a própria Vida;
E o sossego das alamedas, e o sonho dos meninos que são libélulas,
E que adivinham pensativos a beleza simples das rosas,
E a inteligência dos homens voltados impávidos para o futuro,
E a imaginação comovida dos artistas que como estrela de esperança devassa
[o mistério dos séculos,

Páz, é de ti que depende a vitória do Espírito!
Em silêncio velamos a fim de que germine,
E te daremos a nossa ternura, o nosso carinho inquieto,
Te regaremos de suor, e de esplêndidas lágrimas de alegria,
Mas não serás regada de sangue!
Para que sejas bendita, para que sejas cântico e madrugada,
Não serás regada de sangue!
Para que todos te compreendam e aclamem,
Não serás regada de sangue!
Para que perdures,
Não serás regada de sangue!
Fica conosco que te amamos
Agora e sempre.

Figura 13 – Ilustração para a revista *Fundamentos*, ano II,
n. 12, fev. 1950, p. 28. Fotografia: Sérgio Guerini

Isso significa que o artista integrava as experiências artísticas “aplicadas” aos rumos de sua pesquisa independente. Ou seja, embora as obras apresentadas na exposição do Ruptura e nas seguintes fossem, como declarado por ele, objetos

autônomos, sem referencial ao mundo visível, Sacilotto produziu ao longo dos anos uma sorte de criações conectadas com a vida moderna. É evidente a permeabilidade entre a vida, o trabalho, a circulação das pessoas e a indústria. Sem distinguir os meios para o emprego de determinada linguagem, nas artes aplicadas trabalhava com aquilo que estava experimentando na sua pintura e vice-versa³⁰. Nesse sentido, são significativos os exemplos dos painéis do edifício em São Vicente e a ilustração para a *Fundamentos*.

Diante disso, é plausível afirmar que a trajetória de Sacilotto desafia o binarismo clássico entre arte autônoma e arte aplicada. Embora, como signatário do grupo Ruptura, tenha defendido a produção de obras não figurativas e autônomas, sua prática posterior revela uma abertura à integração da arte ao espaço arquitetônico, indicando como a autonomia não se contrapõe a essa aplicação. Seus murais e painéis não negam os princípios formais do concretismo – pelo contrário, os expandem para o espaço público, inserindo a racionalidade geométrica no cotidiano urbano. Essa aproximação com a arquitetura pode parecer, à primeira vista, uma inflexão na noção de autonomia estética. No entanto, ela representa mais propriamente uma autonomia da linguagem formal aplicada a novos suportes – uma lógica de projeto que ultrapassa o quadro sem perder sua coerência estrutural. A convivência entre mural e serigrafia, entre escultura urbana e pintura de ateliê, indica que, para Sacilotto, a arte concreta não se define por seu suporte, mas por sua disciplina formal e seu potencial público.

Largamente estudado por Sacilotto, o pensamento de Max Bill pode nos auxiliar na compreensão dessa produção do artista paulista. Bill, que havia sido estudante na Bauhaus de Dessau, desenvolveu pinturas e esculturas em pequena escala, murais, esculturas monumentais em espaços públicos, arquitetura e design de produtos, em sintonia com a ênfase às atividades artísticas associadas à esfera pública e à cooperação com a construção civil e outras indústrias que a escola incentivava.

Com os movimentos de vanguarda das décadas de 1920 e 1930, Bill compartilha uma postura crítica em relação ao *status* de autonomia que a arte adquiriu na sociedade burguesa, bem como o objetivo de reintegrá-la à experiência cotidiana. Influenciados pela filosofia neokantiana, que enfatiza a responsabilidade social do indivíduo e o afastamento do subjetivo em direção a um comportamento ético objetivo, muitos vanguardistas acreditavam que a sociedade poderia ser transformada e conduzida à modernidade ao modelar sua estrutura segundo a disciplina rigorosa da forma artística (SCHMETTERLING, 1992)³¹.

Para Bill, a arte seria uma espécie de medida estética que participa da construção

30 Vale ressaltar que essa era a ideia concretista por excelência, que não se realizou para muitos, mas, no caso de Max Bill, sim.

31 “With the avant-garde movements of the '20s and '30s, Bill shares a critical approach to the status of autonomy that art has acquired in bourgeois society, and the aim to bring art back into everyday experience. Influenced by neo-Kantian philosophy emphasizing the individual's social responsibility and the development away from the subjective towards an objective ethical behavior, many avant-gardists believed that society could be changed and brought up to modernity by modelling its structure on the rigorous discipline of artistic form” (SCHMETTERLING, 1992).

do ambiente regrando a expressão individual pela ordem e a estrutura. Segundo Tania Cavoli Pereira, a integração entre arte e arquitetura fomentada pela Bauhaus tem entre as mais significativas iniciativas, depois do encerramento da escola, a produção de Bill, particularmente seu “Projeto Concreto”, de 1936, pela “busca da unidade entre as artes, um objetivo almejado desde o final do século XIX na Inglaterra e na Alemanha”. Bill toma contato com o manifesto Arte Concreta, de Theo van Doesburg, no início dos anos 1930, cujas ideias ele vai aplicar no desenvolvimento do “Projeto Concreto”,

[...] que avança em relação a van Doesburg ao propor relações entre estes elementos, descrevendo este método como aplicável em diversas áreas da criação visual. Bill define o método concreto como um tipo de criação espacial que não parte da imitação das formas visíveis no mundo, mas que, através dos elementos de composição espacial, da geometria e matemática, explora uma construção de caráter intelectual e também admite fantasia e imaginação. (PEREIRA, 2013, p. 124).

Para Bill, a forma do edifício deve resultar da racionalidade empregada pelo engenheiro bem como de uma beleza que está de acordo com a razão.

Sacilotto, ao retomar o pensamento de Max Bill e os princípios do “Projeto Concreto”, não os replica de forma direta ou ortodoxa. Em vez disso, os reinterpreta a partir de sua inserção no contexto urbano-industrial brasileiro, em especial aquele do ABC paulista. Enquanto Bill pensava a integração entre arte, técnica e vida cotidiana em chave racionalista, derivada da tradição neokantiana e das utopias da Bauhaus, Sacilotto introduz nesse modelo uma dimensão *operária concreta* – tanto no sentido literal (do chão de fábrica), quanto simbólico (do gesto artesanal como prática política). Essa reinterpretação é marcada por uma economia de meios, uma proximidade com os materiais industriais disponíveis e, sobretudo, por um compromisso com a acessibilidade estética, como evidencia sua ênfase na arte pública e nas artes aplicadas.

Em contraste com o projeto concreto europeu – frequentemente centrado em formas autônomas e escalas museológicas –, Sacilotto incorpora o espaço urbano e o cotidiano industrial como campos de presença estética. Como observa Aracy Amaral (1984), a arte concreta brasileira não foi uma simples “importação de modelos”, mas uma resposta ativa e localizada à modernização desigual do país. Nesse sentido, a produção de Sacilotto pode ser entendida, como propõe Rodrigo Nunes (1996), não como um projeto de abstração pura, mas como uma forma de lidar com o colapso da linguagem figurativa tradicional diante das novas estruturas do mundo moderno – estruturas essas que ele experienciava diretamente, como operário e artista.

Ferreira Gullar (2007), ao discutir a “função social da arte” no contexto da arte neoconcreta, também oferece um contraponto útil: enquanto artistas estabelecidos no Rio de Janeiro procuravam superar o racionalismo do concretismo paulista em direção a uma arte mais sensível e participativa, Sacilotto permaneceu fiel ao rigor formal, mas ampliou seu alcance ao espaço público, convertendo o método em prática cívica.

MODOS DE NARRAR

Se nas artes aplicadas vemos a articulação entre linguagem concreta e espaço público, no depoimento ao Museu Lasar Segall, em 1977³², emerge a consciência crítica do artista sobre o lugar de sua obra na história. Sacilotto não apenas cria, mas intervém nos modos como sua trajetória é narrada. Esse depoimento permite observar não só seu percurso e suas escolhas formais, mas também sua posição crítica diante das narrativas em disputa sobre a arte concreta no Brasil. Mais do que um testemunho memorialístico, o relato constitui uma tentativa de reescrever a história a partir das margens – geográficas, políticas e curatoriais.

Estávamos sob o regime militar e o AI-5 (BRASIL, 1968), que inaugurou o período mais tenebroso da ditadura e ainda não havia sido revogado. Sacilotto estava recolhido em Santo André para evitar a perseguição política que já o havia assustado, trabalhando somente em sua serralheria. Desde que cessou sua produção artística, novas linguagens artísticas haviam surgido no Brasil sob suportes diversos (como fotocópias, correspondências, postais, vídeos, *performances* etc.), e a própria tendência figurativa tinha recuperado sua potência ao se colocar como ponto de resistência frente ao cenário político-social.

Era de se pensar que artistas outrora abstratos e concretos estivessem refletindo sobre a inscrição de seus nomes em uma história da arte no país e se questionando sobre qual posicionamento teriam no futuro. Muitos enveredaram por pesquisas mais associadas às Novas Figurações e à Pop, desenvolvendo obras que participavam da luta contra a repressão por meio do emprego de imagens e palavras de peso político, como foi o caso da arte concreta semântica, cujo idealizador era ninguém menos do que Waldemar Cordeiro³³.

Assim, a fala de Sacilotto ao Museu Lasar Segall, para além de contar, em retrospecto, pontos de sua formação, exposições de que tomou parte, desenvolvimento de suas criações e experimentações com materiais e rede de sociabilidade, apresenta sua relação com o grupo Ruptura e a visão da arte concreta como uma linguagem que ele considerava atualizada com seu tempo, pois não portadora de discurso nacionalista.

Sacilotto compara a arte abstrata a um “tratado de geografia”, uma vez que ambos podem ser igualmente compreendidos em qualquer parte do mundo – lembrando que o termo arte abstrata frequentemente é usado como sinônimo de arte concreta. Para Sacilotto, a arte concreta inaugurava uma nova era na linguagem visual, não esgotável em um “ismo”, e estaria presente em todos os campos do visível dada sua

32 Depoimento concedido a Antonio Hélio Cabral em 14 e 28 de outubro de 1977.

33 Cordeiro concebe uma interpretação “semântica” da arte concreta, que, em sua visão, representa um “avanço qualitativo” em relação tanto à arte concreta tradicional quanto às novas correntes artísticas europeias. Para ele, essas vertentes tinham uma base estrutural, simultaneamente utópica e pragmática e, à medida que perderam credibilidade, deram lugar a novas orientações hedonistas. Esse é o fundamento de sua argumentação em favor de uma arte que se direciona para a superestrutura, ou seja, para os domínios do consumo, da comunicação e da objetividade. Cordeiro (1964) acredita fortemente que suas criações estão configurando novos contextos e significados por meio da apropriação do objeto encontrado como *readymade*.

dimensão democrática – compreensível e acessível a todas as pessoas nos mais diversos espaços. Segundo ele, “Hoje [o concretismo] é uma moda. A TV, a propaganda. Quase todos os logotipos [são feitos com essa linguagem]” (SACILOTTO..., 1995) ou ainda “As ruas, as casas, enfim, o mundo todo é geométrico. O concretismo está por todos os lados” (O MUNDO..., 2003). Assim, para o artista, a arte concreta era quase como uma missão – convicção que se repete nos depoimentos prestados até o final de sua vida. A criação da Galeria Novas Tendências em 1963, proposta por Sacilotto e Cordeiro, era também uma resposta a essa “missão”. Para Sacilotto, havia sido uma tentativa de reunião de artistas concretos e não concretos, mas com “afinidades”. Infelizmente, a investida das Novas Tendências havia sido uma experiência “desastrosa”, segundo ele, dada sua rápida falência. Essa seria a última iniciativa de composição de um movimento empreendida pelo artista.

É ainda com um tom amargo que o artista toca em mais um ponto fundamental em seu depoimento: a exposição “Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)”³⁴. Segundo Sacilotto, a mostra precisaria ter “uma série de reparos”, uma vez que muitos artistas foram injustiçados tendo sido pouco explorados ou mesmo apagados, como aqueles do Norte, Nordeste, Centro-Oeste e, principalmente, o grupo de Campinas – “concretos de primeira linha” que “foram completamente abandonados”³⁵ em prol de uma concentração curatorial no eixo Rio-São Paulo.

Segundo ele, não teria havido chance da participação ativa dos concretos de São Paulo, com o discurso tendo ficado tendencioso para o lado dos “cariocas”, já que a artista Lygia Pape estava na organização. Outro ponto de tensão diz respeito à participação de Flexor – cuja tendência não figurativa os concretos do Ruptura entendiam como oposta àquela do grupo – e dos artistas Milton Dacosta e Maria Leontina, que, segundo Sacilotto, apenas entraram na exposição porque tinham um grande mercado no Rio de Janeiro.

Sacilotto conclui dizendo que o maior defeito na ocasião era o desconhecimento da história, era o “deformar a história”, que, para ele, parecia significar não dar o devido protagonismo aos artistas do grupo paulista e misturar abstrações outras que, na opinião dele, destoavam da narrativa da exposição. Assim, o artista é severamente crítico à narrativa instituída pela mostra no calor da hora, já que seu depoimento ao Museu Lasar Segall se deu em outubro, e a exposição havia ocorrido entre junho e julho na Pinacoteca.

As críticas de Sacilotto à exposição “Projeto construtivo brasileiro” não devem ser tomadas como mero ressentimento de um artista diante de uma exposição

34 A exposição ocorreu primeiramente na Pinacoteca do Estado de São Paulo e depois seguiu para o MAM do Rio de Janeiro. As curadoras foram Aracy Amaral (SP) e Lygia Pape (RJ).

35 É muito provável que Sacilotto esteja se referindo aos artistas apresentados na Galeria de Arte das Folhas em 22 de agosto de 1959. Os “artistas de Campinas” eram Maria Helena Motta Paes, Franco Sacchi, Geraldo Jurgensen, Geraldo de Souza, Mario Bueno, Raul Porto e Thomaz Perina, todos abstratos (líricos, gestuais ou geométricos), e contaram com texto de apresentação de Waldemar Cordeiro. O catálogo da referida exposição foi consultado na Biblioteca Lourival Gomes Machado, no MAC/USP, em 2 de fevereiro de 2024. Indicamos trabalhos que discutem sua recepção e sua relação com os artistas concretos, entre eles: Oliveira (2010); Couto (2012); Santos (2018).

panorâmica. Ao contrário, elas revelam tensões profundas na construção da historiografia da arte concreta no Brasil. A indignação com a ausência de artistas de Campinas, do Norte e do Centro-Oeste, por exemplo, denuncia o predomínio de um eixo hegemônico (Rio-São Paulo) e a constituição de um cânone que privilegiou determinados nomes, escolas e mercados.

O incômodo de Sacilotto com a presença de artistas como Flexor ou Dacosta, cuja produção era distante da lógica formalista e racional do grupo Ruptura, também explicita sua crítica a um projeto curatorial que – segundo ele – distorcia os princípios fundadores da arte concreta ao incluí-los por critérios de mercado e não de afinidade teórica. Para Sacilotto, o problema central era a “deformação da história”, ou seja, a forma como uma narrativa retrospectiva, construída a partir do presente curatorial, apagava nuances, omitia dissensos e reconfigurava os lugares de fala³⁶.

Nesse sentido, seu depoimento deve ser lido como um documento de resistência historiográfica: nele, Sacilotto não apenas narra sua trajetória, mas também disputa os sentidos possíveis da história da arte moderna no Brasil. Ele reivindica uma leitura da arte concreta que não seja apenas estilística ou formal, mas que reconheça sua raiz ética, operária e democrática. Mais ainda, exige que a história da arte seja reescrita não a partir dos centros, mas das margens que ele tão bem conheceu.

Com isso, Sacilotto se afirma não apenas como artista, mas como agente ativo na construção – e contestação – da narrativa historiográfica moderna no Brasil. Sua prática, como veremos a seguir, consolida-se na última fase de sua carreira como uma arte de partilha, voltada à esfera pública e à acessibilidade visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desses três eixos – imagem pública, integração arquitetônica e memória crítica –, é possível redesenhar a figura de Sacilotto não como exceção operária ao modernismo brasileiro, mas como um de seus agentes mais coerentes. Finalizamos essas reflexões com mais um item do arquivo do artista: uma carta enviada por Décio Pignatari para Sacilotto, de Paris, em 3 de janeiro de 1955. Para além de um conteúdo irônico, cheio de informações sobre eventos culturais na cidade e sua arquitetura, interessa destacar as formas com as quais o poeta inicia e finaliza a correspondência: “Caro Sacigiotto” e “Sacigropius” (Figura 14).

36 Hal Foster, em *Recodings: art, spectacle, cultural politics* (1985), argumenta que a curadoria muitas vezes atua como instância de mediação ideológica, naturalizando certas narrativas em detrimento de outras. No caso da mostra “Projeto construtivo brasileiro”, Sacilotto denuncia justamente esse gesto: uma reescrita seletiva da história, que exclui sujeitos periféricos e projetos que não se alinham ao discurso dominante da época.

os dilemas (política de duro-branda), acabar com a Retrogradação. S.O.S. - Isso!
 Tudo bem pras suas bandas? O Sacagiotto Vai fazer? Como foram as
 festas? (As coisas infantis, graças aos meus horripilantes senhores). Cumprimos
 a sua Sra. Ostal, com o seu porquê, hoje a coisa está feita (leia: branca).
Caro Sacagiotto,
 Abraço imagino que v. já me mandou as faveis há muito tempo, cha-
 teado com a minha moleza e malandragem. Assim mesmo, aceite estas noti-
 cias d'além-mar d'aquém-túmulo: ressuscitei! : *Decio*

1. Dia 2 Dez, Boulez levou-me à "Comédie Champs-Élysées". Para a 1ª
 audição de uma peça "concreta", de Varese. Título: "Deserto". Du-
 ração: 21 ou 22 minutos, não lembro. Regente da orquestra: Scherchen,
 um suíço alemão. O negócio envolvia: instrumentos de sopro e percussão
 e gravações de ruídos em fitas, funcionando alternativamente. Varese,
 depois de "coleccionar" um montão de ruídos em fábricas e usinas dos
 Estados Unidos, "manipulou-os" no laboratório electrónico da Rádio-Difusão fran-
 cesa, dirigido por Pierre Schaeffer. Scherchen, que teve a liberdade de
 organizar o programa, meteu a obra entre um concerto de Mozart e - se-
 me lembro certo - a Sinfonia nº5 (duce-melodiosa emersante de Ma-
 lowsky. Reacção da audiência: a) orquestra em ação: tudo calmo. b) 1º
 trecho do "enregistrement sonore": primeiras manifestações de inquietu-
 de "estética", primeiros arremedos, primeiros protestos hipócos. c) or-
 questra em ação: apaziguamento dos ânimos. d) 2º "enregistrement": uma
 bagunça infernal, típica de um cineminha osasquense: metade da sala pa-
 teava "arremedava e berrava: Assez! Assez! (basta!). Os mais pacatos e
 honestos pediam silêncio. Boulez, num acesso de fúria sagrada, chamou
 a audiência pelo nome: Cretinos! Supraproveitando o embalo, soltei um
 berro, que eu quis tão sagrado quanto um elefante branco: "Bileuca!"
 Daí por diante, ouvi duas músicas concretas: a de Varese e a da audi-
 cência (improvisada). (Aliás, os amáveis ouvintes de rádio consideraram o
 tumulto como pertencente à composição de Varese). Terminada a história,
 Boulez decretou: "Aqui entre nós, a obra não é lá grande coisa: o arbi-
 trário reina no "Deserto". Um mal-entendido a mais...". Fim da sessão,
 reunião num bistrô, Scherchen presente, suado, profético, sentindo-se -
 como diria Boulez depois - um inspirado precursor. Boulez, um seu amigo
 - Pierre Souvtchinsky (amador das artes e, parece, crítico teatral) e
 eu começamos a fazer as primeiras "observações" contra o deserto: o ba-
 stro ficou relativamente furioso. To a mim, falei em "naturalismo":
 os corpos sonoros, manipulados por Varese, se eliminavam ou ocultavam
 a denotação, deixavam à mostra a "conotação" com "objetos sonoros natu-
 -

Figura 14 – Carta de Décio Pignatari para Sacilotto, enviada de Paris em 3 de janeiro de 1955

Ao evocar o pintor pré-renascentista italiano Giotto di Bondone, nascido no século XIV e de seminal importância para as artes visuais ocidentais, e o arquiteto alemão Walter Gropius, fundador da Bauhaus alemã do século XX, Pignatari traça uma analogia perfeita de Sacilotto: ele é o artista renascentista, detentor de conhecimentos humanistas e do ofício do pintor, ao mesmo tempo que um arquiteto,

ou seja, alguém que trabalha com estruturas sociais, um projetista como “Gropius”, com seus respectivos conhecimentos do fazer artesanal, do domínio do metiê (não por acaso tão caros e intrínsecos ao ambiente italiano) e da geometria.

Para Pignatari, em Sacilotto, a criação se mistura com a vida, e com o mundo da indústria, como pregava a escola alemã³⁷. Ou, como colocado por Pignatari antes, o artista era alguém dotado de um “espírito de designer”, observação reveladora: ela aproxima o artista paulista do ideário funcionalista e racionalista da Bauhaus, mas também destaca a singularidade de sua inserção artesanal no contexto brasileiro – um contexto em si mesmo de complexidade industrial, tendo em vista o elemento artesanal que até hoje permanece em nossa indústria. Em Sacilotto, o design não é estilo, mas método: uma maneira de pensar a arte como projeto público, como extensão da ordem e da clareza em meio ao caos urbano-industrial. Ao dizer que sua criação “se mistura com a vida”, Pignatari reconhece, talvez sem assumir, que Sacilotto encarnava um tipo de artista que elimina a distância entre arte e trabalho, entre ateliê e oficina, entre forma estética e função social – os tais “traços de surpreendente requinte” que se revelavam tanto na obra como na personalidade do artista. É esse atravessamento entre ofício, modernidade e ética do fazer que constitui o verdadeiro “espírito de designer” – não no sentido comercial do termo, mas como um *ethos* de clareza e compromisso com o mundo.

As peças neste texto discutidas estão circunscritas entre o Sacigiotto e o Sacigropius. São reflexos da formação profissional e do posicionamento crítico e teórico que perdurou por mais de 50 anos: a continuidade de uma produção acessível a todos no ver e no fazer, imbricada com o dia a dia das pessoas e com aquele do próprio artista. A arte de Sacilotto é disponível e carrega a crença do poder transformador da arte.

Em seus anos finais, Sacilotto não apenas revê sua produção à luz de uma trajetória coerente – do operário-artista ao artista-cidadão – como também redobra seu compromisso com o acesso público à arte. Obras monumentais como os painéis do Sesc Santo André e do Sabina Escola Parque do Conhecimento não apenas reiteram os princípios construtivos e o rigor geométrico que marcaram sua carreira, mas também sinalizam um esforço consciente de devolver à coletividade aquilo que foi produzido a partir dela. Como o próprio artista afirmou sobre o painel do Sesc:

É uma das minhas criações mais importantes. Fica num recinto que será propriedade do povo e que receberá a todos. É uma obra para ser vista. Não é como se estivesse em um museu, onde nem todo mundo tem acesso. Crio com a intenção de democratizar a arte. Não faço para mim, faço para todos entenderem e gostarem. (SACILOTTO apud FIORAVANTE, 2002, p. 6).

37 A referência à “escola alemã” remete à Bauhaus, fundada por Walter Gropius em 1919, cuja proposta de integração entre arte, técnica e vida cotidiana teve profunda ressonância nas vanguardas construtivas do pós-guerra. Mais que um programa estilístico, a Bauhaus formulou uma ética do projeto baseada na redução formal, na clareza estrutural e na função social da arte, conforme delineado no “Manifesto de fundação” (1919) e nos escritos posteriores de Gropius e Moholy-Nagy. No caso de Sacilotto, tal *ethos* não é importado mimeticamente, mas rearticulado a partir de sua condição de artista-operário, revelando uma adesão crítica à racionalidade construtiva e à ideia de forma como instância pública (GROPIUS, 1965).

Tal afirmação não apenas reitera sua fidelidade à crença no poder transformador da arte, mas também encerra com precisão o arco que une as diversas dimensões de sua atuação – da serralheria ao ateliê, da publicidade à arquitetura, da exposição ao espaço urbano.

Retomando a analogia proposta por Pignatari entre “Sacigiotto” e “Sacigropius”, podemos agora compreender como essa figura múltipla se realiza plenamente numa trajetória em que o fazer artesanal, o rigor geométrico e o ideal público se mantêm em permanente interlocução.

SOBRE AS AUTORAS

ANA AVELAR é professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB).

anacandidaavelar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7026-7160>

RENATA ROCCO é doutora em Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP) e assistente de Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

renatarocco78@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8335-9622>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

ACAYABA, Cicero Vieira de (poema); SACILOTTO, Luiz (ilustração). Ode à paz. *Fundamentos*: Revista de Cultura Moderna, São Paulo, ano 2, n. 12, fev. 1950, p. 28. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.

ALBERS, Josef. (1963). *A interação da cor*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

AVELAR, Ana; ROCCO, Renata. “Sacilotto contemporâneo: cor, movimento e partilha” no MAC USP. Em

- outras interpretações e sob novas luzes. *Arte & Crítica*, ano XXII, n. 72, dez. 2024, p. 108-122. Disponível em: <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/12/edicao-72-Ana-Avelar.pdf>. Acesso em: set. 2025.
- BARBOSA, João Henrique Ribeiro. *Arte construtiva brasileira: o uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BRASIL. Presidência da República. Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: set. 2025.
- CAETANO, Paula (cur.). Luiz Sacilotto: operário da forma. Santo André: Sabina Escola Parque do Conhecimento, 2007. Catálogo.
- CARVALHO, Agda. *Sacilotto: visão e fruição plástica de mundo*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.
- CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antonia - USP, 2002 (Arte Concreta Paulista).
- CORDEIRO, Waldemar. Arte concreta semântica. In: *Waldemar Cordeiro*. São Paulo, Brazil: Galeria Atrium, 1964. Documents of Latin American and Latino Art. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110835>. Acesso em: 25 fev. 2025.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. Pensar a arte de vanguarda em Campinas. *Cadernos De Estudos Culturais*, v. 4, n. 8, Campo Grande, jul.-dez. 2012, p. 139-150. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/3534>. Acesso em: set. 2025.
- ESPADA, Heloisa; QUEVEDO, Yuri (Curadoria). Ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2022. (Exposição). Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/ruptura-e-o-grupo>. Acesso em: set. 2025.
- FER, Briony. *The infinite line: re-making art after modernism*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- FIORAVANTE, Everaldo. Sacilotto aprova painel no Sesc Santo André. *Diário do Grande ABC*, Cultura & Lazer, Santo André, 30 jan. 2002.
- FOSTER, Hal. *Recodings: art, spectacle, cultural politics*. Cidade: Editora, 1985.
- GONSALES, Célia Helena Castro. Síntese das artes: sentidos e implicações na obra arquitetônica. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 144.06. Vitruvius, maio 2012 Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.144/4351>. Acesso em: set. 2025.
- GOTTSCHALLER, Pia. O ABC de Sacilotto: uma cidade industrial como fornecedora pessoal de materiais. In: *Sacilotto*. Organização Denise Mattar; Gabriel Pérez-Barreiro. São Paulo: Almeida e Dale Galeria; Cosac Naify, 2021, p. 29-39. Disponível em: https://almeidaedale.com.br/wp-content/uploads/2025/04/2021_luiz_sacilotto_a-vibracao-nda-corp.pdf. Acesso em: set. 2025.
- GROPIUS, W. *The new architecture and the Bauhaus*. Cambridge: MIT Press, 1965.
- GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento. In: GULLAR, Ferreira. *Teoria do não objeto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- IAC – Instituto de Arte Contemporânea. Acervo e Pesquisa. Acervos > Luiz Sacilotto. s. d. Disponível em: <https://www.iacbrasil-online.com/acervo-luiz-sacilotto>. Acesso em: set. 2025.
- MARIANO, Thiago. Paulo Chaves: artista e cidadão. *Diário do Grande ABC*, Cultura & Lazer, 25 out. 2009.

- Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/241868/paulo-chaves-artista-e-cidadao>. Acesso em: set. 2025.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. Obra, poesia e instituição: a representação da identidade de um grupo de artistas em Campinas. In: Encontro Nacional de História Oral, 10., *Anais [...]*. Testemunhos: história e política. Recife, ABHO, abril 2010.
- O MUNDO é geométrico. *Diário do Grande ABC*, Retrospectiva 2003, Santo André, 28 dez. 2003.
- PELLEGRINI, Bruna Maria Rodrigues. Entrevista com Luiz Sacilotto. Trabalho de Conclusão de Curso (Arte e Imaginário Contemporâneo). Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, 2002. [Entrevista arquivada na Biblioteca Lourival Gomes Machado – MAC/USP].
- PEREIRA, Tania Calovi. O método concreto de Max Bill: conexões entre o racional e o intuitivo. *Manuscrita: revista de crítica genética*, n.24, 2013, p. 121-128. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.ip121-128>.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. A estante de livros de Sacilotto: entre a razão e a psicologia. In: *Sacilotto*. Organização Denise Mattar; Gabriel Pérez-Barreiro. São Paulo: Almeida e Dale Galeria; Cosac Naify, 2021, p. 22-28. Disponível em: https://almeidaedale.com.br/wp-content/uploads/2025/04/2021_luiz_sacilotto_a-vibracao-nda-corp.pdf. Acesso em: set. 2025.
- PIGNATARI, Décio. Seja breve. *Folha de S. Paulo*, Jornal de Resenhas, Especial, São Paulo, 11 ago. 2001.
- ROBERTO, Claudinei (textos). *Audácia concreta*: as obras de Luiz Sacilotto. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2015. Catálogo.
- SACILOTTO: expoente do concretismo: homenagem ao artista. Direção: Mara Mourão. São Paulo: Jodaf: Logos Engenharia: João Daniel Films, 1995. 1 fita de vídeo (36 min), VHS, son., color.
- SACILOTTO, Luiz. Sacilotto, o saber operário do concretismo. [Entrevista cedida a] Nelson Aguilar. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 20 abr. 1988, p. A-33.
- SACRAMENTO, Enock. *Sacilotto*. São Paulo: Orbitall, 2001.
- SANDES, Luis Fernando Silva. Geração concretista em São Paulo: uma biografia coletiva. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.31979.90404>.
- SANTOS, Nara Vieira Duarte dos. *A produção artística campineira (Grupo Vanguarda) nos Salões de Arte Moderna de São Paulo e nas Bienais de 1950 a 1970*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2018.
- SCHMETTERLING, Astrid. Exhibitions: Max Bill. *Art Monthly* (Archive: 1976-2005), London, ed. 153, Feb 1, 1992, p. 19. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/d262d4a2d6e7foca-3d5893a895757849/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026363>. Acesso em: set. 2025.
- SCRIPPO Museum. Museum of the History of Finance. Fichet e Schwartz-Hautmont Companhia Brasileira. s. d. Disponível em: <https://scripomuseum.com/fichet-e-schwartz-hautmont-companhia-brasileira>. Acesso em: set. 2025.
- TOGNONI, Rení. Solitários operários da arte. *Diário do Grande ABC*, Cultura & Lazer, Santo André, 6 dez. 1998, p. 1.
- VELASQUEZ, Muza Clara Chaves. *Cruzeiro, O*. [Verbete]. CPDOC|FGV. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o>. Acesso em: set. 2025.

Observação imaginativa e desfetichização em “Noite morta”, de Manuel Bandeira

[Imaginative observation and defetishization in “Noite morta” by Manuel Bandeira]

Alexandre Pilati¹

RESUMO • O artigo apresenta uma análise do poema “Noite morta”, de Manuel Bandeira, de *O ritmo dissoluto* (1924). A análise busca demonstrar, considerando a especificidade estética do texto, o caráter desfetichizador do poema de Bandeira, tomando por base conceitos lukacsianos como “vivência receptiva” e “catarse”. A hipótese central é a de que o poema apresenta ao leitor um percurso que vai da singularidade da situação cotidiana à genericidade humana através da constituição de um sistema de ambivalências que remete o poema à tendência desfetichizadora da arte.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Manuel Bandeira; poesia brasileira; catarse. • **ABSTRACT** • This

article presents an analysis of the poem “Noite morta”, by Manuel Bandeira, from *O ritmo dissoluto* (1924). The analysis seeks to demonstrate, considering the aesthetic specificity of the text, the de-fetishizing character of Bandeira’s poem, considering Lukácsian concepts such as “receptive experience” and “catharsis”. The central hypothesis is that the poem presents the reader with a journey that goes from the singularity of everyday situations to human generality, through the constitution of a system of ambivalences that refers the poem to the de-fetishizing tendency of art. • **KEYWORDS** • Manuel Bandeira; Brazilian poetry; catharsis.

Recebido em 19 de maio de 2025

Aprovado em 27 de agosto de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

PILATI, Alexandre. Observação imaginativa e desfetichização em “Noite morta”, de Manuel Bandeira. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10764.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10764

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

Este artigo consiste em mais uma etapa de um amplo projeto² de aproximação crítica às obras *O ritmo dissoluto* (1924), *Libertinagem* (1930) e *Estrela da manhã* (1936), de Manuel Bandeira. Nesses livros, em que se consolida o estilo maduro do poeta, interessa investigar as várias formas que assume, como problema especificamente poético, a relação entre arte e vida cotidiana. A leitura que se faz dos poemas, no escopo do projeto, baseia-se, de forma prioritária, na reflexão de Lukács sobre a arte, considerando especialmente a *Introdução a uma estética marxista* (1956) e a *Estética I – a peculiaridade do estético* (1963), além, é claro, da rica e vasta fortuna crítica de Bandeira.

A pesquisa tem se dedicado, primeiramente, à análise de *O ritmo dissoluto*, do qual se destaca, de modo particular, um conjunto de poemas com caracteres comuns. Segundo nossa hipótese, em alguns poemas do livro de 1924, Bandeira apresenta, sem didatismo, uma concepção de arte, convidando o leitor a partilhar com ele a vivência de situações cotidianas, a partir de certo paradigma estético. O conjunto referido é formado pelos poemas: “Sob o céu todo estrelado”, “Gesso”, “Noite morta”, “Balõesinhos” e “A estrada”. Esses textos, pois, constituem-se por meio de procedimentos semelhantes que sugerem ao leitor certo tipo de comportamento diante da vida cotidiana que poderia ser compreendido a partir do conceito de vivência receptiva.

Desde o nosso ponto de vista, eles apresentam, entre outros, como traço comum a conformação de uma vivência receptiva. Sob lente lukácsiana, a vivência receptiva instaura-se na dinâmica entre a heterogeneidade do mundo cotidiano e a homogeneidade das formas estéticas. Ao comentar o conceito de vivência receptiva na *Estética* de Lukács, Peters (2023, p. 99) ressalta que: “No *medium* específico do tipo de arte correspondente, a heterogeneidade expansiva da vida imediata deverá ganhar uma expressão homogênea, condensada e unitária, seja visual, audível,

2 Na etapa atual do projeto, está finalizada a análise dos poemas escolhidos do livro *O ritmo dissoluto*, de que o presente artigo é um exemplo. Espera-se que nas fases subsequentes seja possível empreender a análise de poemas escolhidos de *Libertinagem* e de *Estrela da manhã*. Uma primeira abordagem geral dos problemas estéticos levantados no livro de 1924, os quais subsidiaram as análises dos textos, está apresentada no artigo “Notas para a leitura crítica de uma ‘pedagogia do poema’ em *O ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira” (PILATI, 2024).

linguística, gestual etc. – daí que se diga meio homogêneo”. Em “Noite morta”, vemos a apresentação de um momento de concentração de sentidos, talvez reflexo do instante que funda o poema e que repercute no leitor através da força evocadora da obra de arte. Como afirma Peters (2023, p. 101):

[...] por vezes, também na cotidianidade momentos de concentração dos sentidos se fazem necessários, como quando fechamos os olhos para melhor escutar um ruído, reabrindo-os logo em seguida. Trata-se de uma homogeneização circunstancial da percepção, rapidamente dispersada na heterogeneidade dos sentidos. A diferença decisiva operada na esfera estética é que, pela conformação, esse momento da homogeneidade é cristalizado na obra de arte.

Ainda acerca dessa dinâmica entre meio homogêneo e heterogeneidade da vida cotidiana, seria interessante sublinhar que

[...] o pôr das obras de arte é, a um só tempo, sempre parcial, enquanto aspira à totalidade. Em outras palavras, a mimese é sempre uma seleção de conteúdos operada sobre a realidade objetiva, a fim de conformá-la a partir do ponto de vista “unilateral” (as aspas são do próprio Lukács) de um determinado meio homogêneo; entretanto, ao mesmo tempo, todo reflexo estético se propõe a representar um “mundo” consumado e fechado em si mesmo, com a pretensão de alcançar um efeito de totalidade eficaz. (PETERS, 2023, p. 102-103).

Uma das formas de interpretar o poema de Bandeira aqui analisado é considerá-lo como uma mimese desse instante de tomada de consciência e de concentração de sentidos que dispara a dialética entre meio “homogêneo” e “heterogeneidade da vida cotidiana” inscrita na ideia de vivência receptiva.

A transfiguração dessa vivência receptiva cotidiana em experiência estética é o que o grupo de poemas de *O ritmo dissoluto* apresenta. Daí que “Noite morta” constitua-se pela expressão da situação de um sujeito poético diante dos significados genericamente vitais de um determinado instante cotidiano contemplado e registrado pelo poeta. Ademais notamos a presença de um verso que representa a consciência estética desfetichizadora³ do autor diante da realidade observada.

A desfetichização seria algo como o antídoto conceitual para o fetichismo da mercadoria, conceito central desenvolvido por Marx em *O capital*. Se tomada nos termos da obra de arte, conforme Lukács, a desfetichização é um processo que pode transformar o mundo aparentemente imutável das mercadorias em um campo de luta histórica. Para Lukács (1966b, p. 43 – tradução própria) “a arte pode arrancar essas máscaras que, embora aparentemente naturais à vida dos homens, não passam, entretanto, de desfigurações de sua essência de homem, podendo assim revelar essa

3 Empregamos aqui o termo desfetichização de modo convergente ao que aparece nos escritos estéticos de Lukács (1966a; 1966b). Com ele, referimos, de modo geral, o processo de desvelamento crítico através das formas artísticas, das relações sociais reais que estão ocultas sob a aparência fetichizada das mercadorias e das estruturas econômicas na sociedade capitalista.

essência como fundamento e princípio unitário da existência humana”. Nossa leitura é convergente com a de Carli (2012, p. 103), que afirma, em seu estudo sobre Lukács, que a arte “elimina os fetiches da cotidianidade apresentando o mundo dos objetos tal como este se oferece em unidade de tempo e espaço, de práticas e valores dentro de limites historicamente dados, convertendo-o em propriedade sensível do receptor”.

Essa consciência estética desfetichizadora, nos termos de nossa hipótese, é exibida como revelação concreta do núcleo lírico catártico, uma tomada de consciência sobre a realidade que é uma posição contra o mundo da reificação. Nesses termos, o verso final de “Noite morta” abriga o núcleo do processo catártico figurado no poema. Tal núcleo, por sua vez, conforme já mencionado, funciona como uma espécie de espelho para o comportamento do leitor diante do poema e da própria vida cotidiana.

Remetemos, então, à noção de catarse, conforme Lukács. Ao examinar as relações entre arte e cotidianidade, o Lukács da *Estética* (1966a; 1966b) propõe que as obras de arte têm a capacidade de atuar no receptor como conformação sensível de um momento particular da totalidade do desenvolvimento humano. Nesses termos, enquadra-se a noção de catarse, que tem, para o filósofo, como elemento distintivo o movimento de “tornar-se autoconsciente” do ser social. Isso se daria graças ao meio homogêneo da arte, uma vez que o sujeito receptor se relaciona com a matéria estética ativamente e de modo distinto daquele que caracteriza a sua interação com a heterogeneidade peculiar à vida cotidiana.

O poema “Noite morta” sugere algo sobre a relação entre arte e vida cotidiana que se alinha com o que Lukács desenvolve na *Estética*. Para o filósofo, “o comportamento cotidiano humano é, ao mesmo tempo, começo e fim de toda atividade humana” (LUKÁCS, 1966a, p. 11 – tradução própria). Este é um princípio que também se verifica no poema. A relação com a cotidianidade metaboliza-se ali através de uma dinâmica entre objetividade e subjetividade, que se apresenta em ato e está em sintonia com a afirmação de Lukács (1966b, p. 472 – tradução própria) de que as obras de arte são constituídas no “equilíbrio tenso entre subjetividade e objetividade que emerge como uma nova síntese estética unificada e imediata, substancial e evocadora”.

No presente artigo, considerando esse enquadramento geral de questões, buscamos propor a leitura mais detida de “Noite morta”, sem, contudo, nos determos demasiadamente na apresentação e na discussão das noções teóricas lukacsianas. Limitamo-nos aqui a sugerir alguma atenção ao essencial de tais noções, dando primazia à interpretação do poema. Assim, nossa análise testará a hipótese de que o poema se concentra numa postura do sujeito lírico diante da natureza, que, provisoriamente, denominamos *observação imaginativa*.

Em “Noite morta”, a objetivação literária típica do lirismo aponta para o caminho da desfetichização graças à tensão que é mantida, em chave sutil, entre o mundo objetivo (aparentemente apenas natural) e a subjetividade poética, que faz a forma não se diluir em pura melancolia. Para delimitar a noção de observação imaginativa, inspiramo-nos aqui em Mazzari (2002), Arriguicci Jr. (2000) e Holanda (1978). Mazzari (2002, p. 257), por exemplo, afirma relativamente a alguns poemas de *O ritmo dissoluto* que o eu-lírico, “mais ainda do que observar, compartilha liricamente dos acontecimentos tematizados”.

Ao usarmos a expressão observação imaginativa, buscamos uma abordagem

alternativa, embora assemelhada, àquela da leitura de Davi Arrigucci Jr., que apresenta o poema “O cacto” como tributário de um *objetivismo lírico*. Em suas palavras:

Em lugar da expressão imediata da subjetividade, própria da lírica, o que se tem, portanto, é uma narrativa em versos livres, de cunho fortemente prosaico. Uma historieta centrada sobre o modo de ser e os feitos de um determinado objeto personificado, expostos de forma exemplar, no sentido de algo ilustrativo de um caráter e de uma conduta. Assim, à primeira vista, o sujeito lírico se oculta, abrindo espaço para o objeto, tratado com relativa autonomia e distância. (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 37)

Traços dessa configuração poética específica também foram intuídos por Sérgio Buarque de Holanda no clássico estudo “Trajetória de uma poesia”, de 1958. Ao tratar do modo como Bandeira constitui em sua lírica uma “evasão para o mundo”, Sérgio Buarque destaca que:

Ele é tudo menos um fotógrafo. O mundo visível pode fornecer as imagens que não de animar sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se, de modo imprevisto, coordenadas às vezes por uma faculdade íntima que pode escapar-nos. E escaparia, não raro, ao próprio poeta. Essa faculdade, resistente a qualquer análise metódica, ajuda-o a abordar os temas vulgares e até prosaicos, conservando-se, no entanto, inconfundível e só aparentemente imitável. É o que explica muitas vezes sua obscuridade, principalmente quando as imagens que o ferem nos parecem distantes e sem relação perceptível entre si. (HOLANDA, 1978, p. 32).

Em “Noite morta”, tanto a combinação inusitada de imagens quanto a presença da obscuridade na aparente reprodução fotográfica da paisagem contribuem muito para a eficácia estética das composições e ajudam a caracterizar o tipo de lirismo tributário da observação imaginativa bandeiriana.

NOITE ALÉM DA MORTE: CONSCIÊNCIA LÍRICA E DESFETICHIZAÇÃO

Apresentaremos a seguir como são mobilizados procedimentos poéticos para a manutenção da tensão entre objetividade e subjetividade, considerando-a como o lastro da eficácia estética do poema escolhido. Antes, porém, lembramos as palavras de Bandeira em *Itinerário de Pasárgada* a respeito da constituição do livro de 1924. Após afirmar que muitos dos poemas foram escritos em data prévia à mudança de residência para o Morro do Curvelo, o autor pontua:

Os demais [poemas de *O ritmo dissoluto*] é que foram compostos a partir de 1920, na Rua do Curvelo ou na Mosela (Petrópolis). (Às influências assinaladas anteriormente há que acrescentar essa da atmosfera de Petrópolis. Dos vinte e quatro poemas que perfazem *O ritmo dissoluto*, oito foram escritos na Mosela. Mas a ação de Petrópolis só se exerce quando estou lá, ação lenitiva, que atuando sobre a minha sensibilidade, logo me comunica aos versos um manso ritmo de aceitação.) Aliás, dois pelo menos dos

poemas de *O ritmo dissoluto* não são dissolutos de ritmo: “Noite morta” e “Berimbau”. O primeiro é um dos meus prediletos em toda a minha obra, não sei se porque até hoje guardou para mim a atmosfera do lugar e do momento em que o escrevi, ou se porque, embora em versos livres, o sinto, na forma, bem mais necessariamente inalterável do que os meus poemas de metro cuidadosamente construído. (BANDEIRA, 2014).

O contexto que engendrou “Noite morta”, conforme as palavras do poeta, é, pois, este: a ação lenitiva da Mosela, a aceitação do destino, a submissão do sentimento ao ritmo particular da observação e o atravessamento desta pela imaginação, que decorre da condição de solidão meditativa do poeta diante da natureza. Além disso, há, no trecho, a sugestão de que o momento da escrita é o momento refletido no poema, o que parece muito produtivo para a hipótese analítica que será aqui testada.

A ação da Mosela sobre a sensibilidade do autor é, em primeira instância, evidentemente algo pessoal. Todavia, a referida contingência remete também às determinações que atuam produtivamente para a criação do mundo homogêneo da arte, do universo da estética, tornadas, pelo trabalho poético, mecanismos próprios da literatura. A “ação lenitiva” da Mosela, tomada como problema inerente à dação de forma, lembra-nos, entre outras coisas, que o estético é o âmbito da “natureza harmonizada onde o sofrimento não impera”⁴, para retomar uma expressão presente na leitura feita por Elisabeth Hess da análise de Hermenegildo Bastos acerca das “metáforas da ameaça”⁵ em alguns poemas de Bandeira.

Valendo-se dessa atmosfera, o eu-lírico é figurado como observador privilegiado de uma cena, que, para ser traduzida ao leitor, demanda a transcendência subjetiva do observado. Essa é a tendência que rege a criação particularmente estética do eu-lírico do poema que leremos aqui. No espaço do poema, “onde o sofrimento não impera”, há oportunidade de recolher os instantes lenitivos de vivência receptiva cotidiana da atmosfera rural da Mosela. A ambiência rural é, assim, tomada como espaço em que se instaura outra relação com a cotidianidade. Esse espaço oferta ao sujeito lírico certa liberdade para manipulação da autonomia imaginativa própria das formas estéticas, o que não se faz, vale assinalar, por meio de uma celebração do solipsismo ou de um naturalismo objetivista, mas de um “manso ritmo de aceitação”, próprio da postura meditativa.

Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza (1993, p. 4) sublinham alguns aspectos que são muito relevantes em “Noite morta”. De acordo com eles, a “adesão fervorosa

4 Hess (2014, p. 94) diz a esse respeito que: “a personificação da natureza, à medida que recebe as projeções de uma personalidade estética interessada em apreender aquela determinação da realidade que faz os movimentos de desespero de pessoas serem análogos aos da mata, ganha vitalidade simbólica e capta mais do que a relação de semelhança e diferenciação que se estabelece entre os bambus e a mata, capta a necessidade da própria poesia, a necessidade de seu ser assim singular, como obra única, e a necessidade do ser humano que se reconhece em seu trabalho e como parte do gênero humano.”

5 Para Bastos (2009, p. 84), em “Temas e voltas” (BANDEIRA, 1967, p. 322), “O sofrimento é tido como inevitável. O que se coloca é a possibilidade, propiciada pela arte, de transformação do sofrimento, que deixa, assim, de ser puramente negativo”. Tomada dessa forma, o espaço de possibilidade deixado pela transfiguração poética do sofrimento é um fato estético e não meramente biográfico.

à realidade material do mundo” explica a “espontânea naturalidade” da poesia bandeiriana. Afirmam também que “o espetáculo do mundo visto pela descrição dos seus aspectos imediatos” apresenta-se com a virtude poética da “familiaridade que o poeta manifesta em tons menores, quebrando a grandiloquência, remetendo o drama para os bastidores”. As qualidades da transfiguração lírica bandeiriana, sob essa perspectiva são baseadas na: “capacidade de síntese e de eclipse”, “a condensação da expressão”, “a redução ao essencial”, “o controle do sentimentalismo”. (CANDIDO; SOUZA, 1993).

Na mesma linha, Arrigucci Jr. ressalta que

A forma seca e elíptica que é a marca de fábrica da simplicidade bandeiriana não se desvia nunca do alvo; depende da arquitetura total do poema (e não apenas do modelo do verso, com ênfase farfalhante e algo exagerada do ritmo largo e cumulativo) e, economicamente, consegue, pela condensação, um efeito paradoxal e expansivo da emoção, configurada numa verdadeira visão de mundo. (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 220).

A nosso ver, esses elementos – adesão à realidade material, espontânea naturalidade, tonalidades menores, redução ao essencial, expansividade da emoção e configuração de uma visão de mundo – são decisivos para lastrear formalmente a eficácia estética do poema do qual propomos a seguir a leitura:

Noite morta

[1] Noite morta.

[2] Junto ao poste de iluminação

[3] Os sapos engolem mosquitos.

[4] Ninguém passa na estrada.

[5] Nem um bêbado.

[6] No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras.

[7] Sombras de todos os que passaram.

[8] Os que ainda vivem e os que já morreram.

[9] O córrego chora.

[10] A voz da noite...

[11] (Não desta noite, mas de outra maior.)

Petrópolis, 1921

(BANDEIRA, 1993, p. 118).

Doravante, nossa análise irá abordar elementos de fatura que mobilizam o sistema de oposições, continuidades e transformações que é “Noite morta”. Para isso, partiremos do seguinte pressuposto: a situação poética do poema ilustra a noção da observação imaginativa e seus efeitos estéticos, por assim dizer, desfetichizadores,

pois, no texto, estaria inscrito um processo catártico cuja culminância é o último verso. Além disso, o poema remete a um recorte de vivência receptiva da vida cotidiana por meio da situação poética que figura. Trata-se aqui de uma cena em que “um Eu desperta para a consciência e a meditação” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 204), bastante comum em Bandeira. O discurso está organizado de forma a exibir o movimento de transformação da referência a uma singularidade (isto é: “noite morta”), que, atravessada pela particularidade típica da voz lírica em solidão meditativa, modifica-se em direção à genericidade (“outra [noite] maior”).

Estamos já diante de uma oposição fundamental entre duas “noites”, isto é: “esta”, a “morta”; e a “outra”, a “maior”. Entretanto, vale dizer que, embora opostas, elas são também simultâneas, o que faz a poesia do texto ganhar força pela manutenção da ambiguidade entre simultaneidade e progressão. O trabalho do poeta está em realizar a descoberta imaginativa do que está condensado na paisagem observada. A palavra “noite”, assim, refere-se, inicialmente, à cotidianidade, sem pessoas passando pela estrada (“nem um bêbado”) e, posteriormente, alude a uma noite outra, plena de “sombras”, que é, ao mesmo tempo, oposta e contígua à primeira. A noite maior, logo, pode ser tomada como remissão à genericidade. Mais uma vez, note-se que é da ambivalência que a poética se abastece: o texto oscila entre, por um lado, a observação de uma paisagem despovoada e aparentemente tranquila e, por outro, a imersão imaginativa em uma noite humanizada e dolente.

A expressão “Noite morta”, que dá título ao poema, é reiterada logo no primeiro verso, procedimento verificado em outros momentos da poética bandeiriana⁶. Hamburger (1975, p. 191) afirma que o título “tem no [gênero] lírico uma função mais essencial que no gênero ficcional. Tem a sua função na estrutura da enunciação do poema e consequentemente na relação entre os polos sujeito-objeto. Ele pode [...] iluminar pela menção do objeto a relação significativa dos enunciados do poema”. Considerando essa afirmação de Hamburger, é plausível considerar que a reiteração da expressão “noite morta”, logo na sequência (título e primeiro verso), é uma forma de exprimir também a ambivalência do seu significado, desdobrando-o em uma referência para duas noites: a noite “vazia” e a “a noite dos mortos”. Em ambas, é a vivência do objeto pelo sujeito que determina a significação, como se verá no decorrer da análise.

Destaca-se no poema um procedimento que remete à técnica que Mário de Andrade (1985, p. 27) nomeou “verso harmônico”, em oposição a “verso melódico”. O primeiro tipo de verso seria marcado pela criação de efeitos de simultaneidade, consistindo em “séries não mecanicamente sequenciais” de palavras ou frases. O segundo tipo, ao contrário, serviria especialmente para configurar sequencialidades lógicas ou narrativas, também através de palavras e frases. O paradigma musical de um é a harmonia (concebida como coincidência instantânea de sons); do outro, a melodia (concebida como sequência temporal de notas musicais). Uma das formas de ponderar o alcance estético de “Noite morta” é considerar que o trabalho do poeta se destina a figurar, por via de uma “composição harmônica” – isto é, em termos de simultaneidade –, as componentes selecionadas do instante observado. Segundo

6 Como exemplos dessa reiteração do título do poema no seu primeiro verso, observem-se, em *O ritmo dissoluto*, os textos: “Quando perderes o gosto humilde da tristeza” e “Murmúrio d’água”.

essa perspectiva, a imagem dos sapos engolindo mosquitos junto ao poste e a da estrada vazia, bem como o som do choro do córrego, seriam elementos de uma simultaneidade observada/vivenciada pelo eu-lírico. Entretanto, tal simultaneidade relaciona-se com um movimento imaginativo, propriamente lírico, que carrega para o poema também um sentido de diacronia, representativa do correr das gerações humanas (aludido pela “procissão de sombras” referida nos versos 6 a 8).

A ambivalência poética entre, por um lado, a simultaneidade do observado e, por outro, a diacronia do imaginado é reiterada pela organização, ritmo e disposição dos versos do poema, os quais são predominantemente livres. Já no início dos anos 1920, há excelentes realizações de Bandeira manejando com muita consciência o verso livre. Espinheira Filho (2004, p. 43) afirma que “Bandeira foi o primeiro poeta brasileiro a dominar o chamado verso livre, entre outros recursos modernos”. “Noite morta” é exemplo cabal desse domínio, que é alcançado com muita dedicação de tempo e trabalho e faculta uma expressividade poética condizente com as necessidades da articulação entre os movimentos líricos solicitados pela postura meditativa e a relação do sujeito com a objetividade em tom prosaico. A necessidade de conquistar poeticamente o tom prosaico, em Bandeira, depende desse domínio da versificação sem metro ou rima para gerar efeitos de naturalidade à linguagem. Para se ter uma ideia da importância da “conquista do verso livre” na fase transicional representada por *O ritmo dissoluto*, relembre-se que, no ano mesmo em que o livro é publicado, Bandeira e Mário de Andrade debatem o tema em cartas⁷, e o poeta de “Noite morta” alerta ao mestre da *Pauliceia desvairada*: “Não penses que eu tenha nunca tomado o verso livre só como a expressão de um juízo inteiro”⁸. Com isso, aludia à consciência que tinha acerca do poder do verso livre de transfigurar, às vezes fragmentariamente, o sentimento através de variações que respondem de forma adequada à mimese do que é objetivo e à expressão consequente dos movimentos subjetivos, como parece ser o caso de “Noite morta”.

Tais variações alcançadas com o hábil uso do verso livre serão essenciais para a integridade estética do poema. Verificaremos, nas linhas I a 5, 9 e 10, a presença de versos de curta extensão, sendo o maior deles o que se encontra na linha 4, um decassílabo dactílico⁹, com acentos nas sílabas I, 4, 7 e 10. Nesse grupo, a referência é àquilo que o eu-lírico observa. Já nas linhas 6 a 8 e 11, verificaremos versos com maior extensão de sílabas, com tendência ao prosaico, sendo que o verso 11 coincidentemente com o que ocorrera no verso 4, um decassílabo dactílico com acentos nas sílabas I, 4, 7 e 10. Nesses quatro versos, a referência dominante é à imaginação do eu-lírico. Dessa maneira, os elementos ostensivos do poema reiteram alguns de seus sentidos fundamentais, notadamente aqueles referidos à tensão entre objetividade e subjetividade, revelada através do que se observa e do que se imagina. Note-se, a

7 Uma bela análise do debate entre Bandeira e Mário sobre poesia, nos anos 1920, em que as cartas funcionam como laboratório do processo criativo dos autores, encontra-se em: “Acho que sou mais um lírico do que um poeta”: diálogo sobre composição poética na correspondência com Mário de Andrade” (MACHADO, 2023).

8 Carta de Manuel Bandeira para Mário de Andrade, 20 de novembro de [1924] (MACHADO, 2023, p. 88).

9 O decassílabo dactílico é assim nomeado pois sua estrutura rítmica se compõe com a predominância do dátilo, isto é, o pé métrico que é composto de uma sílaba longa seguida por duas sílabas curtas.

esse respeito, que os versos em que se exprime o polo da objetividade/observação são tendencialmente mais concisos. Os versos de expressão mais subjetiva/imaginativa, por sua vez, são mais extensos e tendentes ao prosaico. Podemos compreender, então, que a organização do poema se caracteriza pelo intercâmbio dinâmico entre os polos aqui referidos, pois as imagens mais cotidianas e prosaicas são ajustadas a uma condensação maior, que é típica da poesia, enquanto o instante mais propriamente lírico se apresenta através de uma aproximação à prosa.

Atentemos agora a um detalhe fônico, vinculado à percepção do ruído do córego pelo sujeito poético: as sonoridades nasais, no momento reflexivo/imaginativo dos versos 6 a 8, dominam, por meio do uso repetitivo de “m”, “n” e “ão”, resultando em alusão a um possível murmúrio das sombras, que remete simbolicamente ao longo curso do passar do tempo. Esse murmúrio em surdina é sublinhado por outra referência sonora ao pranto do córego, feita pelas sibilantes presentes nos versos 6 e 7 (“procição de sombras”, “sombras de todos os que passaram”). A repetição de nasais e sibilantes, desse modo, pode ser interpretada como o ruído do córego assomado à camada fônica do texto. Assim, o som do córego, integrado à materialidade das palavras do poema, transfigura-se em murmúrio evocativo das sombras que passam pelo caminho.

Em leitura atenta do texto, Wilson Flores Jr. observa bem que a sonoridade de “Noite morta” é “centrada em variações em torno da vogal ‘O’”. De acordo com ele:

[...] nesses versos, há uma sequência caracterizada pela permanência do som da vogal “O”, cuja sustentação torna-o mais expandido, mais distante, mais imaterial (“A vOz da nOite... / NãO desta nOite, mas de Outra maiOr”), espelhando, no campo sonoro, aquilo mesmo que se enuncia: da noite como “fato observável” em direção à noite como expressão do mistério profundo do não-ser. (FLORES JR., 2013, p. 77).

Em nossa perspectiva, um pouco distinta da desse autor, o uso reiterado das variações sonoras da vogal “o” destaca, no plano fônico, o *continuum* entre o instante (sincrônico) e a história (diacrônica). Se para ele a sonoridade em “o” seria emblema de melancolia, para nós é liga poética entre o que é tido inicialmente como “morto” e o que finalmente aparece como “maior”, ou “que ainda vive”. Em nossa perspectiva, a melancolia não é traço lírico dominante do texto, pois o verso final atesta uma consciência projetada tanto para fora da subjetividade lírica quanto para além da singularidade do ambiente natural referenciado. A sonoridade em “o”, entretanto, atesta o liame profundo entre esses domínios das relações propriamente humanas, apesar da distinção muito clara entre a vocalização aberta dominante nos versos 1 a 5 e a vocalização mais fechada dos versos 6 a 8. Essa distinção, aliás, ajuda a reiterar que a ambivalência é uma lei profunda do poema, conferindo-lhe um movimento rico de oscilações entre o geral e o particular.

Considerando tudo isso, ressalta-se, no gesto poético meditativo proposto por Bandeira em “Noite morta”, o movimento qualitativamente cumulativo da singularidade à particularidade estética, que convida o leitor à partilha do destino de universalização do poema. A consciência lúcida do poeta acerca da “noite maior” é, nesse sentido, uma vitória sobre o imediato e a conquista do horizonte genérico

sem o qual a arte não cumpre a sua função desfeticizadora. Uma lírica lúcida, reflexiva, fratura, destarte, o tom elegíaco pertinente a uma variante do gênero “noturno” indicada desde o título do poema. Reitera esse movimento, um expressivo contraponto entre os termos “ninguém” (verso 4) e “todos” (verso 7), que funcionam como núcleos em torno dos quais orbitam os demais elementos representativos de oposições fundamentais da estrutura do poema. O texto se inicia com a apresentação do ambiente presente da enunciação, noturno e desolado (uma noite de “ninguém”), cuja cena é composta, em princípio, só do sujeito lírico, dos sapos que engolem mosquitos e, como veremos ao final do poema, do córrego que chora. Tais elementos compõem o quadro de vivência receptiva que favorece a descoberta da noite de “todos”, da “noite maior”.

A “voz da noite”, o som das águas do córrego¹⁰, é – se validamos a força estruturante da simultaneidade harmônica aludida anteriormente – algo que já compunha o quadro desde o início, embora tal som seja referido apenas ao final do poema. Essa “voz da noite” já ecoava no início e continua ecoando até o desfecho do texto, tanto quanto as sombras que o eu-lírico imagina transitarem pela estrada, aparentemente vazia. Dotado de uma “voz”, o ambiente noturno apresenta-se ao leitor como noite viva graças às sombras deambulantes na estrada. Eis um elemento central da vitalidade simbólica da noite transfigurada pelo trabalho poético. O poema, pois, em seu progressivo transigir entre observação e imaginação, entre instante e transcorrer do tempo, sincronia e diacronia, em certa medida, problematiza o próprio título. A noite, então qualificada como “morta”, não está apenas reduzida à ausência de pessoas, nem a sua atmosfera restringe-se à solidão meditativa e à melancolia do poeta, junto aos elementos naturais. A poesia que processa o instante descortina, dentro da noite, a partir do pranto do córrego, a particularidade que, trabalhada esteticamente, eleva a situação singular à genericidade, como enuncia o verso final. Este, posto entre parênteses, parece reiterar a condição de reflexão catártica do sujeito lírico.

Assim, pois, é como se a uma dimensão genérica estivesse ali condensada, mesmo que sua representação momentânea seja no início do texto a da aparente desolação, do isolamento e da morte. Ocorre que no poema a noite singular e cotidiana é que está aparentemente morta, pois a noite da particularidade estética está viva, uma vez que nela se descobriu uma voz “maior”, que é possível ouvir, através da natureza antropomórfica trabalhada esteticamente. Os elementos naturais, apresentados em sua objetividade nos versos iniciais (1 a 5), nas linhas 9 e 10 são expressos com a chancela lírica da voz poética, que lhes atribui qualidades humanas: o córrego chora, e a noite possui uma voz. A matéria natural se converte, então, em realidade pertinente ao homem, pelo processo poético que atribui características humanas à

10 Em “Trajetória de uma poesia” Holanda (1978), afirma que “a imagem do movimento e da queda d’água” é muito marcante no início do percurso poético de Bandeira, tão marcante que se torna uma imagem distintiva da sua poesia como um todo. Holanda (1978, p. 34) ainda defende que, em horas amenas, a água em movimento é “afável refrigério”, pois seria “mensageira de paz e de sossego”, mas, em momentos sombrios, pode exprimir “a própria transitoriedade e a fugacidade da existência”. Uma interpretação plausível para tal tópico em “Noite morta” é a de que o som da água pode carregar, ambigualmente, tanto um quanto outro sentido assinalado pelo crítico.

água que corre. O poeta, desse modo, sugere a descoberta do mundo humano que se condensa na natureza poetizada.

Considerando as escolhas lexicais que compõem o texto, devem ser destacados os termos “seguramente”, “no entanto” e “sombras”. Num texto em que há só um adjetivo (“morta”) e apenas mais outro advérbio (“maior”), os termos “seguramente” e “no entanto” representam expressão direta da subjetividade do poeta. Todavia, como advérbio e conjunção, os termos são operadores discursivos de racionalidade, que ordinariamente não pagam tributo ao sentimentalismo. Ademais, há uma originária nuance ambivalente na palavra “seguramente”, de que o poema se aproveita. Ela pode transmitir, conforme indica o dicionário (HOUAISS, 2009, p. 1722), a ideia de “com toda segurança, sem erro” ou de “muito possivelmente, decerto”. Tal nuance contribui para reforçar a dinâmica entre o mistério e a revelação sugerida pela ambiência da noite.

Outra palavra-chave do poema, que opera a mediação entre as duas noites apresentadas, é o substantivo “sombras”, que pode ser tanto abstrato quanto concreto. No poema, essas duas consistências podem ser percebidas. Alguns significados do termo são especialmente interessantes para nossa interpretação. “Sombra”, entre outras coisas, significa “fantasma”, “mistério ou enigma”, “coisa impalpável, imaterial”. Todos esses significados, em alguma medida, são aludidos no contexto do poema por “sombra”, especialmente se pensamos no termo popular “assombração”, que, em alguma medida, é sugerido pela atmosfera rural da estrada deserta e escura.

Mas “sombra” também é “vestígio”, “traço”, “sinal”, “indício”. E esses significados são fundamentais para que possamos entender a “procissão de sombras” como “sinais, traços ou vestígios” do transcurso do tempo, que estão ali, condensados, a despeito da aparente desolação ou do temor das assombrações. O que seria, em aparência, uma pura relação entre sujeito isolado, solitário, e natureza qualifica-se, por meio dessa significação da palavra, como quadro representativo das relações humanas. Noutros termos, o que poderia ser uma apresentação puramente subjetivista de um quadro natural, ou uma representação naturalista da paisagem, passa a ser configurado como uma relação entre um sujeito e a humanidade, mediada pela ambiência noturna e condensada no símbolo final “outra noite maior”. A palavra “sombras”, portanto, remete à dinâmica do tempo na vida humana, recuperada pelo poeta através da vivência receptiva da estrada vazia (mas cheia de sombras e/ou assombrações) e do rumor do córrego, os quais são dados observados e captados pelos sentidos do sujeito lírico.

O rumor do córrego é convertido, ao final, pela matriz subjetiva da lírica, em “voz da noite”, isto é: a voz dos fantasmas, do trânsito enigmático das sombras, que, embora impalpáveis, conectam o presente do poeta com uma história maior. É plausível inferir, ainda, como já vimos na abordagem da camada sonora de “Noite morta”, que o ruído do córrego sugere, pelo seu rumor específico, o imaginado trânsito das sombras na estrada, como se fossem passos dos transeuntes. Não há quem não deixe a sua marca na estrada e na noite; ainda que elas, noite e estrada, estejam aparentemente vazias, o significado humano é a sua essência (ressalte-se: *em movimento*, pois se trata de uma “procissão de sombras”). Note-se ainda como o autor opta por povoar os versos 6 a 8 com orações subordinadas adjetivas restritivas, que, ao substituírem termos substantivos, reiteram a ideia de movimento ininterrupto

através dos verbos escolhidos. “Os que passaram” substitui “passantes”; “os que ainda vivem” substitui “os vivos”; “os que já morreram” substitui “os mortos”.

Duas metáforas bastante rotinizadas são trabalhadas por Bandeira, que as transforma em símbolos vigorosos, eles próprios desfeticizados dentro da moldura do texto: “estrada” e “rio”. Aliás, Bandeira é mestre nesse tipo de procedimento^{II}, resgatando de clássicos e da fala cotidiana metáforas “gastas”, que tomam outro valor quando rearticuladas por seu talento poético. A estrada como “vida” (ao menos desde o Dante da *Divina comédia*) e o rio “como tempo a transcorrer” (ao menos desde o famoso fragmento 91 de Heráclito) são metáforas trivializadas que, embora válidas, trazem em si o desgaste do tempo que lhes impõe uma pátina de obviedade coisificada. No poema de Bandeira, tal camada de rotinização não está de todo ausente, pois “Noite morta” nos revela também a estrada como “a vida” e o córrego como “o tempo”. Ambos, entretanto, estão submetidos a uma ideia maior, que funde os dois significados e os projeta a uma metáfora maior, com mais robustez simbólica e ambivalências produtivas: a genericidade, que é o ponto de chegada do poema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processamento estético do instante meditativo diante da natureza é reiterado, em “Noite morta”, por uma técnica de composição pautada na disposição de “manchas sensoriais” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 207), que se relacionam com um instante forte de “emoção reflexiva” para o eu-lírico e, por consequência, para o leitor (verso II). Essa emoção reflexiva está no bojo do processo catártico, conforme Lukács (1966b). Comentando essa função da obra de arte, Carli (2012, p. 104) afirma que “um mundo liberto de fetiches e apresentado em sua substancialidade nuclear humana é o que podemos encontrar na autêntica obra de criação estética”. Considerando isso, note-se que o poema propõe, como já temos anteriormente mencionado, a figuração de uma sequência que vai do cotidiano (versos I a 5) ao estético (versos 6 a 8) e culmina com o retorno ao cotidiano transfigurado pela estética (versos 9 e 10). Isso é tanto vivido pelo criador quanto percebido pelo leitor. Como esclarece Carli (2012, p. 104): “O processo é diametralmente oposto do ponto de vista do criador: este descobre no fundamento da realidade concreta a matéria que receberá de suas mãos a forma artística, ao passo que o receptor, por meio da forma, descobrirá no conteúdo estético o fundamento de seu mundo”.

Nossa indicação de “Noite morta” como poema que figura o processo catártico, desse modo, condiz com a interpretação do conceito lukacsiano que faz Bastos (2014). Segundo ele, o “efeito estético” (catarse) pode ser entendido, nos termos de Lukács, como o momento no qual “a *comoção racional* do homem inteiro da cotidianidade, imponha a este a sua conversão em homem inteiramente” (BASTOS, 2014, p. 2 – grifos

II Arrigucci Jr. (1990, p. 217 e ss.) demonstra bem essa habilidade bandeiriana ao discutir o tratamento feito no poema “Profundamente”, de *Libertinagem*, do tópico poético do *Ubi sunt?*, que, segundo o crítico, “constitui já por si um padrão repetitivo ao longo da história literária do Ocidente”, sendo um “motivo recorrente”, um “chavão” que “tem atravessado os séculos”.

nossos). E tal momento, como apontaria Goethe (2000), pode também (como parece ser o caso do poema analisado) estar inscrito na própria obra, não sendo apenas um efeito posterior à vivência estética do leitor.

Na articulação global de contraposições que sustenta a forma de “Noite morta”, duas referências naturais se contrapõem, sendo presenças importantes no poema, as quais nos chegam através dos sentidos (“manchas sensoriais”) do sujeito lírico – sua visão e sua audição: “os sapos engolindo mosquitos” e “o choro do córrego”. Na configuração poética de “Noite morta”, a imagem dos sapos é ordinária e trivial. Todavia, o poeta não a despreza ou a desvaloriza. Ele apenas a toma, explicitamente, como ponto de partida cotidiano. O pranto do córrego, por sua vez, não é uma remissão vulgar ao mundo natural, embora represente também a verdade objetiva do instante cotidiano que é objeto do poema. Diferentemente dos sapos engolindo mosquitos junto ao poste, o pranto das águas é alçado à condição de símbolo grave, atravessado que é por significados generalizantes. O córrego chora e, assim, indica-nos que a representação da natureza não é mais trivial. Por isso, a progressão textual alude a um retorno humanamente elevado ao cotidiano.

Ainda sobre a catarse, lemos em Lukács (1966b, p. 496 – tradução própria):

O poder orientador e evocativo do meio homogêneo penetra na vida anímica do receptor, subjugando seu modo habitual de contemplar o mundo, impõe-lhe antes de tudo um “mundo” novo, envolve-o de conteúdos novos ou vistos de modo novo e move-o, assim, a receber esse “mundo” com sentidos e pensamentos rejuvenescidos, renovados. [...] Ocorrem-lhe que ampliam o seu tesouro existencial.

É com lucidez que o sujeito poético de “Noite morta” conduz uma operação muito semelhante a essa e, em vista disso, confere ao poema um significado lírico distinto daquele da pura melancolia, que é enfrentada pelo último verso, representativo de uma conquista do sujeito diante da realidade: a da atribuição de sentidos gerais (“conteúdos novos”) ao recorte do instante singular (“modo habitual de contemplar”). Não existe puro lamento na percepção do eu-lírico acerca da “voz da noite”. Ele, ao contrário, medita e atribui sentido ao que vê por meio do que imagina. A bem da dialética, todavia, a conquista sobre a melancolia não é proclamada em tom altissonante. A conclusão que nos sugere o texto, por exemplo, é representada entre parênteses, talvez para sublinhar as limitações íntimas para a consciência poética alcançar liberdade diante dos significados fetichizados do mundo cotidiano.

Essa conclusão, representativa do momento catártico inscrito no texto, reitera o córrego e a estrada símbolos que podem ser resgatados da mera singularidade, tendo em vista a consciência da “noite maior” partilhada com o leitor pelo verso final. Tais imagens são fios que ligam quem ainda vive e quem já morreu ao transcorrer genérico da vida humana na história, da qual fazem parte também o eu-lírico e o leitor. Da forma como o texto se configura, quem o lê tem a oportunidade de acompanhar, como se estivesse ao lado do eu-lírico, o preciso momento em que se dá a descoberta da genericidade latente na cotidianidade. A subjetividade estética, por ser efetivamente criadora de um “mundo novo”, não configura apenas a sua posição de meditação e enunciação diante da natureza, mas abre espaço na cena para o

leitor participar do movimento, também observando e imaginando as possibilidades desfeticizadoras do ato criador. Como pontua Carli (2012, p. 103): “a arte, em si mesma, possui uma *tendência desfeticizadora*; inclina-se a representar o mundo em sua *concreta unidade terrena e externa*, combatendo espontaneamente os fetiches que encobrem tal concretude”. Esse caráter espontaneamente desfeticizador da arte está, a nosso ver, gravado em “Noite morta”.

Isso se dá porque tanto a conformação lírica do gesto meditativo quanto a postura diante da natureza sugerida para o leitor pelo poema apontam para a genericidade. Espelhando-se no poeta, o leitor compreende a tarefa de tomar conscientemente a simultaneidade do presente como paradigma primaz que reconfigura imaginativamente o correr amplo do tempo referido à humanidade e, assim, desfeticiza a paisagem observada. Isso, pois, como lembra Bastos (2014, p. 2), os sujeitos envolvidos no pôr estético “são seres singulares, mas também seres universais – são típicos”.

Para concluir, diríamos, então, que se trata de um movimento próprio da criação artística exigente, em sua especificidade. Trata-se, nas palavras de Lukács (1968),

[...] da elevação da personalidade criadora da sua singularidade individual particular à particularidade, à *sua própria* particularidade. [...] A transformação da particularidade individual em generalização estética, em particularidade, ocorre em seguida ao contato com a realidade objetiva, em seguida ao esforço de reproduzir fielmente esta realidade, de um modo profundo e verdadeiro. (LUKÁCS, 1968, p. 201-202).

O efeito final de “Noite morta” é consequente porque, sendo sua configuração destinada a descobrir o nervo da realidade e a despir a sua configuração poética de qualquer elemento acessório, não cede nem ao formalismo, nem ao subjetivismo, nem ao naturalismo. A natureza da noite, diante do leitor, é transfigurada, através da atitude de observação imaginativa do eu-lírico, que atribui sentidos humanos ao que vê, elaborando poeticamente a relação entre o instante e a trajetória humana nele refletida. Assim, seu conteúdo lírico final é de resistência ao pessimismo lamentoso e ao puro fatalismo, bem como de rejeição à celebração do solipsismo.

Em suma, o percurso desenhado em “Noite morta” exprime a relação entre a suspensão das atividades e pensamentos cotidianos, que se qualifica como indispensável para a fruição do estético, e o novo contato com essa cotidianidade, que ocorre após a vivência estética. Tal processo, de acordo com a nossa leitura, é desfeticizador e está inscrito no poema: o antes da cotidianidade, que é a “noite vazia”, é qualitativamente transformado, tornando-se, pela figuração lírica da catarse, uma noite preenchida pela experiência da humanidade no tempo, isto é, nós, “todos”: “Os que ainda vivem e os que já morreram”. Sob esse ângulo, nota-se que a apropriação poética do mundo é desfeticizadora, não porque domestica as contradições, submetendo-as à harmonia íntima do lírico. O caráter de liberdade do poema se alcança porque ele mantém vivas as tensões entre as esferas objetivas e subjetivas da experiência da relação dialética do homem com a realidade. Sem pretendermos esgotar o assunto nos limites deste artigo, com essas considerações acerca de “Noite morta”, esperamos, por fim, ter conseguido propor um conjunto

de questões eventualmente válido para a apreciação dos poemas de transição de Bandeira, especialmente aqueles escritos a partir das experiências vividas pelo poeta na Mosela e no Morro do Curvelo, considerando a relação entre arte e vida cotidiana a partir de pressupostos lukacsianos.

SOBRE O AUTOR

ALEXANDRE PILATI é professor associado de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília (UnB), membro do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Póslit/UnB) e autor, entre outros, de *Pasolini: poesia, paixão e política* (UnB, 2023).
alexandrePilati@unb.br
<https://orcid.org/0000-0003-1811-2118>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro/Martins, 1985, p. 19-35.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARRIGUCCI JR., Davi. A beleza humilde e áspera. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Dias Cidades/Editora 34, 2000, p. 11-89. (Coleção Espírito Crítico).
- BANDEIRA, Manuel. (1930). *Libertinagem*. São Paulo: Global, 2014.
- BANDEIRA, Manuel. (1936). *Estrela da manhã*. São Paulo: Global, 2014.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. (1924). *O ritmo dissoluto*. São Paulo: Global, 2014.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2020. 1ª edição eletrônica.
- BASTOS, Hermenegildo. Água brusca: utopia e ameaça na poesia de M. Bandeira. *Interdisciplinar*, ano IV, v. 8, jan.-jun. de 2009, p. 83-97. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1186/1024>. Acesso em: set. 2025.
- BASTOS, Hermenegildo. Arte e vida cotidiana: a catarse como caminho para a desfetichização. *Herra-*

- mienta*: revista de debate y crítica marxista, 17 jul. 2014. Disponível em: <https://www.herramienta.com.ar/arte-e-vida-cotidiana-a-catar-se-como-caminho-para-a-desfetichiza-o>. Acesso em: 29 ago. 2024.
- CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda de Mello e. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, p. 3-17.
- CARLI, Ranieri. Vida cotidiana, arte e experiência catártica. In: CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2012, p. 89-116.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Forma e alumbramento*: poética e poesia em Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/ABL, 2004.
- FLORES JR., Wilson José. Noturnas águas melancólicas: sobre “Noturno da Mosela”, de Manuel Bandeira. *Texto Poético*: Revista do GT Teoria do Texto Poético (Anpoll), v. 8, n. 13, 2012, p. 69-81. <https://doi.org/10.25094/rtp.2012n13a110>.
- GOETHE, J. W. von. Suplemento à *Poética* de Aristóteles. *Revista Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 23, n. 1, 2000, p. 123-126. <https://doi.org/10.1590/S0101-31732000000100007>.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HESS, Elisabeth Ingeburg de Sousa. *Uma análise do realismo na constituição do eu lírico na poesia de transição de Bandeira*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2014. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/handle/10482/16366>. Acesso em: set. 2025.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Sec. da Cultura, Ciência e Tecnologia/Perspectiva, 1978, p. 29-44. (Debates).
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LUKÁCS, György. *Estética*: I La peculiaridad de lo estético. 1. Cuestiones preliminares y de principio. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966a.
- LUKÁCS, György. *Estética*: I La peculiaridad de lo estético: 2. Problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966b.
- LUKÁCS, György. Concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares. In: LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 181-298.
- MACHADO, Márcia Regina Jachke. “Acho que sou mais um lírico do que um poeta”: diálogo sobre composição poética na correspondência com Mário de Andrade. In: BELÚZIO, Rafael Fava (Org.). “*Sou poeta menor, perdoai*”: Manuel Bandeira pela crítica contemporânea. São Paulo: Alameda, 2023, p. 83-110.
- MAZZARI, Marcus Vinícius. Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira. *Estudos Avançados*. v. 16, n. 44, jan.-abr. 2002, p. 255-276. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000100016>.
- PETERS, Carolina de Paula. *De volta à corrente da vida*: vivência receptiva e vida cotidiana na *Estética* de György Lukács. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/4e939a7d-7c86-4309-8270-ae95ecf2dooc/content>. Acesso em: set. 2025.
- PILATI, Alexandre. Notas para a leitura crítica de uma “pedagogia do poema” em *O ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira. *Nau Literária*, v. 20, n. 2, 2024, p. 1-20. <https://doi.org/10.22456/1981-4526.142877>.

Nietzsche na escrivaninha da casa da rua Lopes Chaves

[*Nietzsche on the desk in the house on Lopes Chaves street*]

Tiago Hermano Breunig¹

RESUMO • Em sua coleção de livros, hoje mantida pela Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, Mário de Andrade guardou obras de Friedrich Nietzsche em tradução francesa editados nos anos 1910 e 1920. Este artigo se propõe a acompanhar analiticamente a leitura feita pelo autor brasileiro da obra do filósofo alemão, seguindo, para tanto, sua marginália, e, assim, situar Mário de Andrade, como leitor e escritor, no contexto da recepção de Nietzsche no Brasil. • **PALAVRAS-CHAVE** • Nietzsche; Mário de Andrade; marginália. • **ABSTRACT**

• In his collection of books, maintained by the Library of the Institute of Brazilian Studies, Mário de Andrade kept works by Friedrich Nietzsche in French translation edited in the 1910s and 1920s. This article aims to analyse the Brazilian author's reading of the German philosopher's work, following, to this end, his marginalia. Thus, it seeks to situate Mário de Andrade, either as a reader or as a writer, in the context of Nietzsche's reception in Brazil. • **KEYWORDS** • Nietzsche; Mário de Andrade; marginalia.

Recebido em 17 de setembro de 2024

Aprovado em 3 de abril de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

BREUNIG, Tiago Hermano. Nietzsche na escrivaninha da casa da rua Lopes Chaves. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10742.



Seção: Artigo

DOI: <https://doi.org/10.11606/2316901X.n92.2025.e10742>

¹ Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, Recife, PE, Brasil).

*“Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De supetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim”
(Mário de Andrade
2013a, p. 287).*

Nos anos 1920, em um romance em que satiriza o biologismo que julga explicar cientificamente a psicologia individual, Mário de Andrade (1927a, p. 9), que afirma repudiar tal “naturalismo”, insere uma rara menção a Friedrich Nietzsche em um contexto saturado de seu nome. Nietzsche emerge da voz do narrador de *Amar, verbo intransitivo*, que, a respeito da personagem Elza, a Fräulein, comenta: “Preferia Nietzsche, mas um pouquinho só, era maluco, diziam. Em todo caso Fräulein acreditava em Nietzsche” (ANDRADE, 1927a, p. 51). E, a seguir, seu nome retorna, dessa vez na voz da personagem: “a filosofia invadiu o terreno do amor! Tudo o que há de pessimismo pela sociedade de agora! Estão se animalizando cada vez mais. Pela influência às vezes até indireta de Schopenhauer, de Nietzsche...” (ANDRADE, 1927a, p. 66).

Essas menções, diferentemente de outras nove alusões a Nietzsche presentes na edição de 1927, permaneceram na segunda edição do romance, de 1944, a despeito das supressões do autor (ANDRADE, 2008, p. 47; p. 56). Embora menos austeras do que as suprimidas, como veremos, as menções não parecem revelar certa antipatia com Nietzsche? Uma antipatia motivada, podemos presumir, pelo estado e pela forma da recepção do filósofo no Brasil dos anos 1920, quando ainda circulava em fragmentos de traduções descontextualizadas, publicadas esparsa e, em geral, anonimamente, e em artigos de jornais cujos autores o associavam a posições as mais disparatadas, assimilando, mais comumente e, por vezes, celebratoriamente, o seu nome ao positivismo e, mais especificamente, ao evolucionismo, determinismo e darwinismo social, sintetizados no naturalismo que o modernista afirmava repudiar. Mas, em sua casa da rua Lopes Chaves, Mário de Andrade conservava nas estantes de sua

biblioteca livros de Nietzsche, em tradução francesa, estabelecendo, portanto, contato direto com textos integrais de sua autoria.

Poderiam eventuais sinais de leitura esclarecer a sua opinião acerca de Nietzsche? Afinal, na biblioteca de Mário de Andrade, como constata Telê Ancona Lopez (2021, p. 179), “grande parte das obras recebeu anotações de leitura ao longo do texto, formando a fecunda marginália que revela a preocupação do escritor de aprender a analisar e, muitas vezes, alimenta a criação do polígrafo”. Portanto, a partir das relações entre a leitura e a escrita, pretendemos responder a essas perguntas analisando os sinais da leitura dos livros de Nietzsche conservados na biblioteca pessoal de Mário de Andrade. Pois, apesar dos estudos existentes acerca das relações entre suas obras, permanece a lacuna do estudo da marginália nos livros de Nietzsche.

Na coleção de Mário de Andrade, constam, nas traduções francesas de Henri Albert, *Le cas Wagner, suivi de Nietzsche contre Wagner*, editado em 1914; *Le voyageur et son ombre*, editado em 1919; *Humain, trop humain*, editado em 1921; *Ainsi parlait Zarathoustra*, editado em 1921; e, na tradução de Jean Marnold e Jacques Morland, *L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, sem data de edição. A tradução indica a “forte marca da cultura francesa” na recepção brasileira de Nietzsche tanto quanto na latino-americana: “seja a de que o mundo de leituras e referências a cuja luz se lê Nietzsche foi o francês, ou, seja o de que a interpretação do filósofo alemão se deixou orientar em diferentes graus por intérpretes franceses, seja, por fim, que o próprio texto de Nietzsche foi lido em traduções francesas” (SÁNCHEZ, 2013, p. 63). E confirma a persistente francofilia que, sabidamente, Mário de Andrade procurou contornar com o estudo do alemão e da cultura alemã. Tal francofilia ficou impressa, por exemplo, em “Nietzsche e a sua Alemanha”, de Graça Aranha, para quem o filósofo “é um *parvenu*” tomado de um “prurido de aparecer” que “se manifesta na ostentação da cultura, na declamação em voz alta, na intenção de refazer, de renovar”, ao passo que:

Nada *parvenue*, a civilização na França é absoluta, inteiriça, integral. A unidade de cultura se desenvolve sem esforço, com toda a naturalidade, de acordo com as forças profundas da unidade nacional.

Quanto diferente a Alemanha moderna, no seu furor de renovar, de expandir-se, de dominar e de ostentar! É sempre o bárbaro, o grosseiro, que a civilização deslumbra e que ao menor verniz de cultura se julga ultracivilizado; e daí um paroxismo de expressão, um prurido de novidade e uma necessidade de brilhar. (ARANHA, 1921, p. 215-216).



Figura 1 – Livros de Nietzsche da biblioteca pessoal de Mário de Andrade. Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP

Apesar da rica coleção de Mário de Andrade, deparamos com os limites do material, ao menos no que se refere a anotações marginais do leitor paulista. Não apresentam quaisquer sinais os livros *Le cas Wagner, suivi de Nietzsche contre Wagner* (1914), *Le voyageur et son ombre* (1919) e *Humain, trop humain* (1921b), ao passo que, em

L'origine de la tragédie ou hellenisme et pessimisme (s. d.), encontramos apenas um risco vertical em grafite, destacando um parágrafo² a respeito do significado do coro para Schiller, ao lado do qual se encontra a palavra “Coro” anotada na margem.

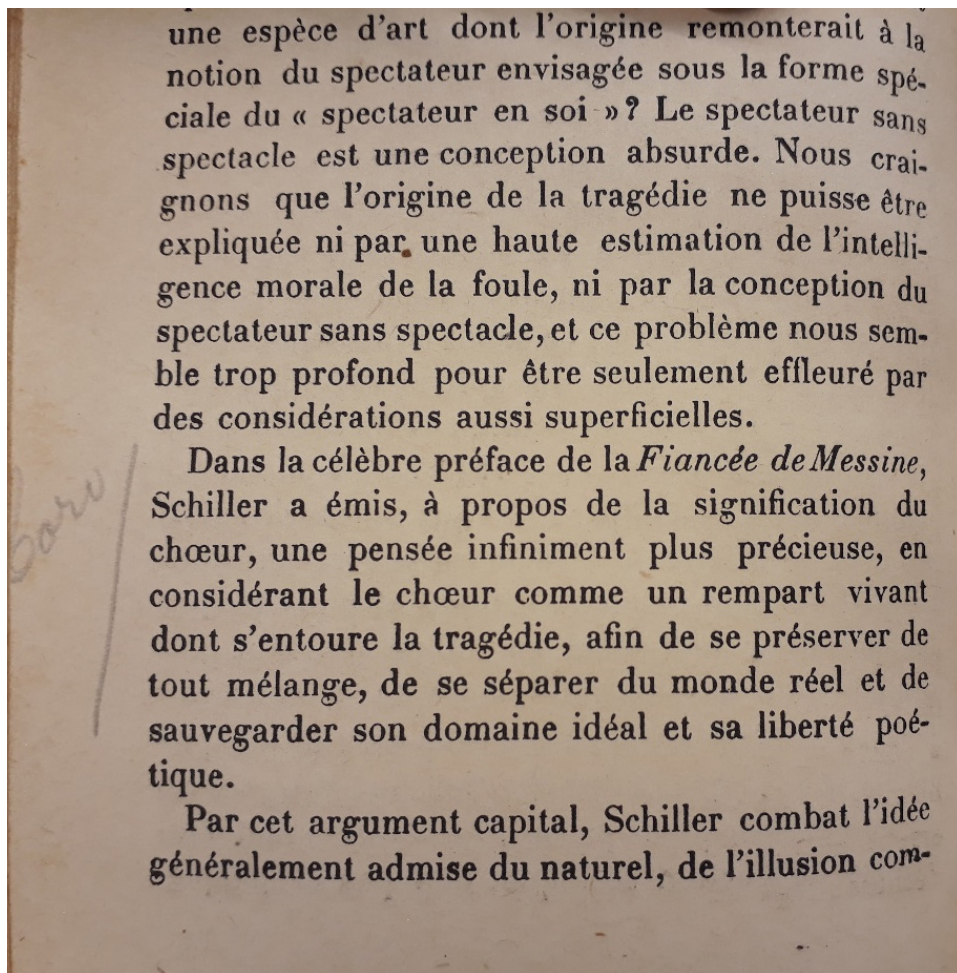


Figura 2 – Página de *L'origine de la tragédie ou hellenisme et pessimisme* (NIETZSCHE, s. d.). Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP

O grafite indica, conforme as conclusões de Lopez (2021, p. 243), que as notas marginais nos livros de Nietzsche datam do segundo período da marginália de Mário de Andrade, quando “abole a caneta e adota o grafite”. De acordo com a autora, o

2 Na tradução de J. Guinsburg: “Uma compreensão infinitamente mais valiosa do significado do coro já nos fora revelada por Schiller no famoso prefácio à *Noiva de Messina*, onde o coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (NIETZSCHE, 1992, p. 53-54).

segundo período se estende aproximadamente de 1914 a 1929, sendo precedido por uma “leitura que parece ligada sobretudo ao desejo de firmar conhecimentos e reassegurar valores religiosos e morais, sem abrir mão, contudo, do que aceita como verdade apoiada em documentos ou testemunhos” (LOPEZ, 2021, p. 243; p. 240), ao passo que as notas do segundo período testemunham a disseminação e o amadurecimento progressivos do diálogo, ao abandonar certas restrições ou certos julgamentos de católico dogmático, em proveito da interlocução realmente crítica, na qual o leitor/artista se permite aparecer” (LOPEZ, 2021, p. 245).

Contudo, como veremos, o catolicismo do leitor desejoso de “assegurar valores religiosos e morais” e, ao mesmo tempo, aferir a “verdade apoiada em documentos ou testemunhos” (LOPEZ, 2021, p. 240), parece continuar a influir na leitura de Nietzsche por Mário de Andrade no segundo período de sua marginália, embora o amadurecimento do diálogo e a interlocução crítica, constatados pela pesquisadora, se deixem, de fato, entrever, contribuindo inclusive para a criação do artista e crítico cultural.

Se são escassas as anotações nos livros de Nietzsche antes arrolados, o livro *Ainsi parlait Zarathoustra*, por sua vez, apresenta uma proporção significativamente maior de sinais de leitura. Ainda assim, no entanto, as anotações marginais e demais sinais deixados pelo leitor modernista se concentram todos na primeira parte do livro – composto de quatro partes –, que compreende o “Prólogo de Zarathustra” e “Os discursos de Zarathustra”.

Na folha de rosto da edição de 1921 de *Ainsi parlait Zarathoustra*, Mário de Andrade escreve em grafite “Laus Deo!”, expressão latina de louvor a Deus usualmente utilizada em sinal de reconhecimento da contribuição divina na feitura da obra:

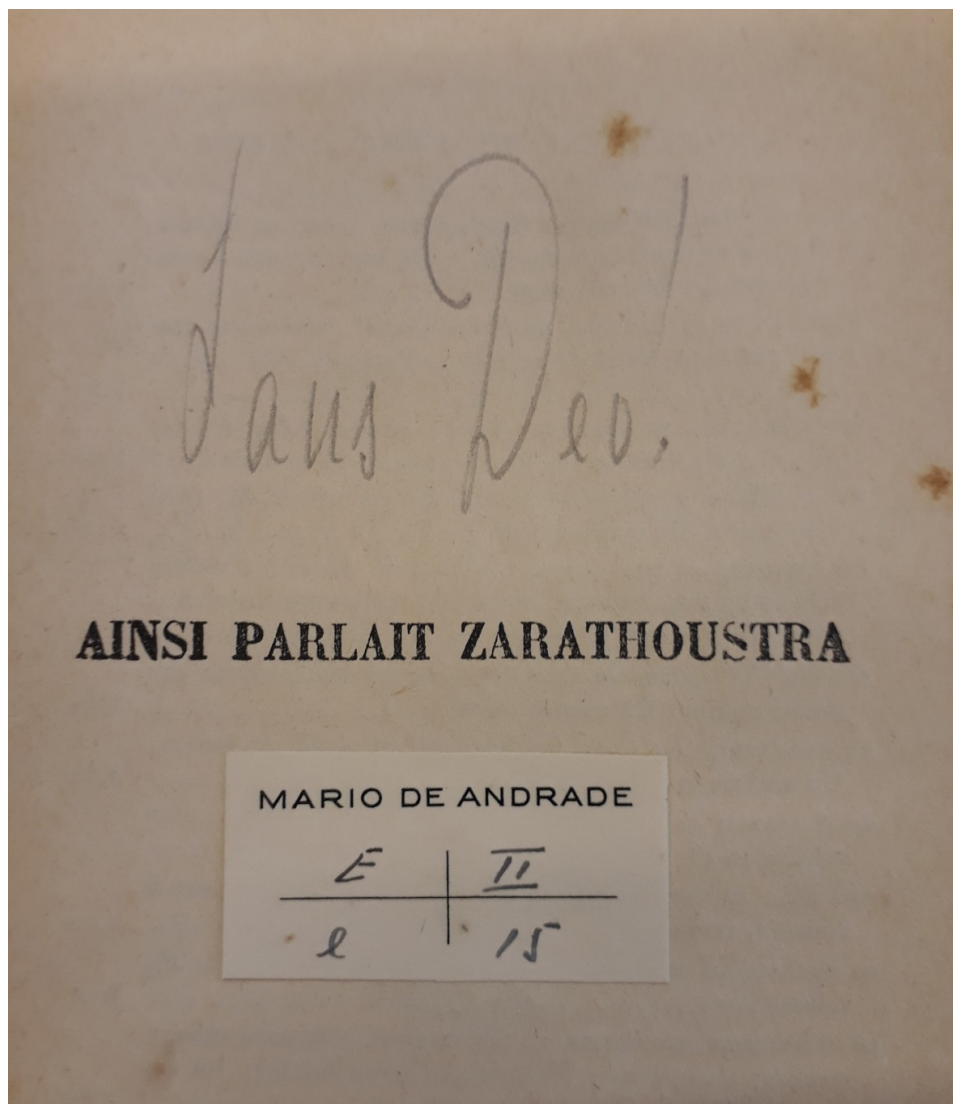


Figura 3 – Folha de rosto de *Ainsi parlait Zarathoustra* (NIETZSCHE, 1921a). Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/ USP

Antes da expressão latina, na falsa folha de rosto, Mário de Andrade anota alguns números de páginas, associados, a partir da segunda linha, a expressões escritas ora em português, ora em francês.

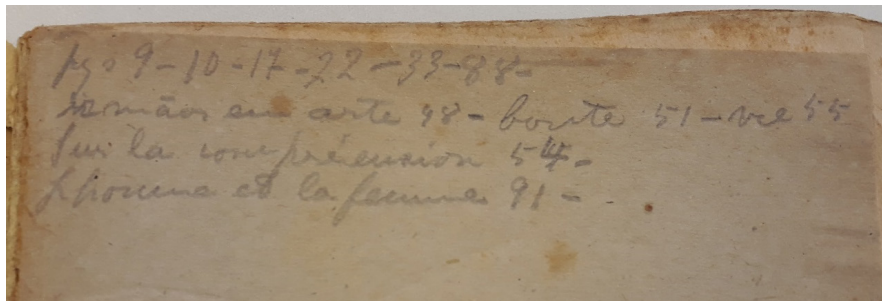


Figura 4 – Falsa folha de rosto de *Ainsi parlait Zarathoustra* (NIETZSCHE, 1921A). Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP

Ao longo do livro, o leitor paulista destaca com um risco vertical nas margens do texto a seguinte passagem: “Naquele tempo levavas tuas cinzas para os montes: queres agora levar teu fogo para os vales? Não temes o castigo para o incendiário?”³ (NIETZSCHE, 2011, p. 12). São as palavras de um velho homem que Zaratustra encontra ao descer a montanha e chegar aos bosques. O velho, descrito como um santo, reconhece Zaratustra e o percebe mudado, tentando persuadi-lo a, em vez de se juntar aos homens da cidade, permanecer na solidão da floresta, onde louva a Deus. A passagem precede a famosa fala de Zaratustra: “Como será possível? Este velho santo, na sua floresta, ainda não soube que *Deus está morto!*” (NIETZSCHE, 2011, p. 13). A seguir, Mário de Andrade sublinha o trecho em que, imediatamente antes de anunciar a morte de Deus e seguir para a cidade, Zaratustra se despede do velho santo: “Deixai-me partir, para que nada vos tire!”⁴ (NIETZSCHE, 2011, p. 13).

Ambas as passagens destacadas permitem entrever a inquietação do leitor, como parecem comprovar, inclusive, os trechos a seguir, associados, na falsa folha de rosto, com as primeiras passagens antecedidas pela abreviação “pg”: “não sou a boca para esses ouvidos”⁵ (NIETZSCHE, 2011, p. 17), a primeira delas. O excerto integra a frase que Zaratustra fala a si mesmo ao ser objeto de riso do povo da cidade, reunido na praça para assistir a um equilibrista. Zaratustra a enuncia depois de proferir seu discurso a respeito de um conceito usado e abusado no Brasil, o “super-homem”, ou seja, a necessidade de o homem superar a si mesmo. O conceito, no entanto, ao se difundir para a linguagem cotidiana, como nota Geraldo Dias, se afasta de seu contexto textual e conceitual e, “no final dos anos 1920, não passa de um jargão gasto empregado na imprensa tanto de maneira pejorativa quanto conservadora” (DIAS, 2023, p. 36), sendo associada, inclusive, ao eugenismo. Quanto ao conceito em Nietzsche (2011, p. 16), ao estabelecer uma relação com o equilibrista, Zaratustra emprega os termos “passagem” e “declínio” no sentido de superação do homem para o super-homem, e se anuncia como

3 “Tu portais alors ta cendre à la montagne : veux-tu aujourd’hui porter ton feu dans la vallée? Ne crains-tu pas le châtiement des incendiaires?” (NIETZSCHE, 1921A, p. 9). Optamos por reproduzir em notas de rodapé todas as passagens destacadas por Mário de Andrade em sua edição, traduzida para o francês por Henri Albert, citando no corpo do texto a tradução para o português de Paulo César de Souza.

4 “Mais laissez-moi partir en hâte, afin que je ne vous prenne rien!” (NIETZSCHE, 1921A, p. 10).

5 “je ne suis pas la bouche qu’il faut à ces oreilles” (NIETZSCHE, 1921A, p. 17).

um arauto: “Vede, eu sou um arauto do raio e uma pesada gota da nuvem: mas esse raio se chama super-homem” (NIETZSCHE, 2011, p. 17). Ao que segue a frase destacada por Mário de Andrade: “Depois de falar essas palavras, Zaratustra olhou novamente para o povo e calou. ‘Aí estão eles e riem’, falou para o seu coração, ‘não me compreendem, não sou a boca para esses ouvidos’”. E, então, decidiu lhes falar “do que é mais desprezível: ou seja, do *último homem*” (NIETZSCHE, 2011, p. 17), que Zaratustra compreende como o homem incapaz de se superar porque “já não sabe desprezar a si mesmo” (NIETZSCHE, 2011, p. 18), uma vez que o desprezo constituiu uma qualidade fundamental para a superação de si metaforizada como “passagem” e “declínio”.

As demais passagens destacadas podem ser igualmente compreendidas sob o signo da inquietação do leitor e, sobretudo, de um potencial perigo. Com um risco vertical ao lado do parágrafo, Mário de Andrade destaca o trecho: “Inquietante é a existência humana, e ainda sem sentido algum: um palhaço pode lhe ser uma fatalidade”⁶ (NIETZSCHE, 2011, p. 21). O palhaço, aqui, se refere ao “rapaz de vestes coloridas” (NIETZSCHE, 2011, p. 20) que pula sobre o equilibrista que atravessa uma corda estendida de uma torre a outra, provocando a sua queda e, conseqüentemente, a sua morte. Com um sublinhado, Mário de Andrade destaca: “Fazer brilhar sua tolice, para zombar de sua sabedoria?”⁷ (NIETZSCHE, 2011, p. 27). A pergunta trata das metamorfoses do espírito mencionadas por Zaratustra quando se questiona sobre o que requer o espírito para afirmar sua força: “Não é isso: rebaixar-se, a fim de machucar sua altivez? Fazer brilhar sua tolice, para zombar de sua sabedoria?” (NIETZSCHE, 2011, p. 27). E, finalmente, com um risco vertical ao lado do parágrafo, destaca: “Obrigas muitos a mudar de ideia acerca de ti; isso eles põem duramente em tua conta. Chegaste perto deles e passaste: isso jamais te perdoam”⁸ (NIETZSCHE, 2011, p. 62).

Precedem a afirmação de Zaratustra as seguintes perguntas: “Já conheces a palavra ‘desprezo’, irmão? E o tormento da tua justiça, de ser justo com os que te desprezam?” (NIETZSCHE, 2011, p. 62). O discurso de Zaratustra em que se encontra a passagem destacada, intitulado “Do caminho do criador”, interessa na medida em que tematiza a criação, recorrentemente destacada por Mário de Andrade. “Tens de querer queimar em tua própria chama: como te renovarias, se antes não te tornasses cinzas?”, questiona Zaratustra, concluindo: “Ó solitário, tu percorres o caminho daquele que cria” (NIETZSCHE, 2011, p. 62). A criação se associa, para Zaratustra, ao amor e ao desprezo, relacionado, por sua vez, com a superação de si:

Ó solitário, tu percorres o caminho de quem ama: amas a ti mesmo, e por isso te desprezas, como apenas amantes desprezam.

Criar quer aquele que ama, porque despreza! Que sabe do amor quem não teve de desprezar justamente aquilo que amava? (NIETZSCHE, 2011, p. 63).

6 “*Inquiétante est la vie humaine et, de plus, toujours dénuée de sens : un bouffon peut lui devenir fatal*” (NIETZSCHE, 1921a, p. 22).

7 “*Faire luire sa folie pour tourner en dérision sa sagesse?*” (NIETZSCHE, 1921a, p. 33).

8 “*Tu obliges beaucoup de gens à changer d’avis sur toi ; voilà pourquoi ils t’en voudront toujours. Tu t’es approché d’eux et tu as passé : c’est ce qu’ils ne te pardonneront jamais*” (NIETZSCHE, 1921a, p. 88).

Para tanto, Zaratustra recomenda “seguir o caminho da tua aflição” (NIETZSCHE, 2011, p. 61), de cuja superação dependem os proventos da criação ou superação de si, entrevista em outra parte sublinhada por Mário de Andrade: “ordenhaste a tua vaca Aflição – e agora bebes o doce de leite de seu úbere”⁹ (NIETZSCHE, 2011, p. 37). Na página anterior, Mário de Andrade destaca um parágrafo com o mesmo sentido a respeito do amor pela “virtude terrena”: “Mas esse pássaro construiu em mim seu ninho: por isso eu o amo e acaricio – agora ele cobre em mim seus ovos de ouro”¹⁰ (NIETZSCHE, 2011, p. 37). Ambos os trechos, presentes no discurso “Das paixões alegres e dolorosas”, tratam do amor pelas virtudes individuais desenvolvidas a partir das paixões para a superação do homem em oposição ao “mal que nascer da luta de tuas virtudes” (NIETZSCHE, 2011, p. 37), tematizado no discurso seguinte, em que Zaratustra fala do “mau” proveniente do “mal”, da interpretação do que “sofreu e desejou” o corpo como prazer em “causar dor com aquilo que lhe causa dor” (NIETZSCHE, 2011, p. 39). Nesse discurso, Mário de Andrade destaca o seguinte parágrafo: “‘Inimigo’ deveis dizer, mas não ‘malvado’; ‘doente’ deveis dizer, mas não ‘patife’; ‘tolo’, mas não ‘pecador’”¹¹ (NIETZSCHE, 2011, p. 38), que indica na falsa folha de rosto com a palavra francesa “*bonte*”, aparentemente e apesar da falta do acento (Figura 4), ou seja, “bondade”. A passagem trata da justificação, em nome da vida, da morte do “criminoso” tomado pelo “grande desprezo” (NIETZSCHE, 2011, p. 38).

Mário de Andrade destaca outros trechos relacionados com a criação. Um, presente no discurso “Do novo ídolo”: “Isso é mentira! Criadores foram aqueles que criaram os povos e deixaram uma fé e um amor suspensos sobre eles: assim serviram à vida”¹² (NIETZSCHE, 2011, p. 48). Aqui, Zaratustra critica a associação entre povo e Estado, opondo “criadores” e “destruidores”. “Destruidores são aqueles que preparam armadilhas para muitos e as chamam de Estado: deixam uma espada e cem desejos suspensos sobre eles”, complementa a seguir. No outro trecho, por sua vez, presente no discurso “Das moscas do mercado” – “O povo pouco compreende a grandeza, isto é: a criação. Mas é sensível aos apresentadores e atores das grandes causas”¹³ (NIETZSCHE, 2011, p. 51) –, Zaratustra contrapõe ao mercado, com seu “barulho dos grandes atores e o zumbido das moscas venenosas” (NIETZSCHE, 2011, p. 51), a solidão, onde ele situa “os inventores de novos valores”, recomendando em passagem novamente destacada por Mário de Andrade:

Foge, meu amigo, para a tua solidão: vejo-te picado por moscas venenosas. Foge para onde o ar é rude e forte!

9 “[...] tu as trait la vache Affliction, – maintenant tu bois le doux lait de ses mamelles” (NIETZSCHE, 1921a, p. 49).

10 “Mais cet oiseau s’est construit son nid auprès de moi: c’est pourquoi je l’aime avec tendresse, – maintenant il couve chez moi ses oeufs dorés” (NIETZSCHE, 1921a, p. 48).

11 “Dites ‘ennemi’ et non pas ‘scélérat’; dites ‘malade’ et non ‘gredin’; dites ‘insensé’ et non pas ‘pécheur’” (NIETZSCHE, 1921a, p. 51).

12 “C’est un mensonge! Ils étaient des créateurs, ceux qui créèrent les peuples et qui suspendirent au-dessus de peuples une foi et un amour: ainsi ils servaient la vie” (NIETZSCHE, 1921a, p. 67).

13 “Le peuple comprend mal ce qui est grand, c’est-à-dire ce qui crée. Mais il a un sens pour tous les représentants, pour tous les comédiens des grandes choses” (NIETZSCHE, 1921a, p. 71).

Foge para a tua solidão! Viveste demasiadamente próximo aos pequenos e miseráveis. Foge da sua invisível vingança! Em relação a ti, eles não são outra coisa senão vingança. Não mais levantes o braço contra eles! São inúmeros, e espantar moscas não é tua sina¹⁴. (NIETZSCHE, 2011, p. 52).

O primeiro trecho destacado no discurso “Das moscas do mercado” se relaciona, ainda, com a compreensão ou, mais especificamente, com a falta de compreensão pelo povo dos novos valores ou da criação: “O povo pouco compreende a grandeza”, que, segundo Zaratustra, passa “longe do mercado e da fama”(NIETZSCHE, 2011, p. 51; p. 52). Mas como o leitor paulista o compreende? E como compreender suas anotações? Compreende Zaratustra e Nietzsche como “apresentadores e atores das grandes causas”? Deseja que Zaratustra e Nietzsche fujam para a sua solidão? Ou, antes, prefere preservá-los do “povo” que “pouco compreende a grandeza” de sua criação?

Com efeito, são as anotações marginais de Mário de Andrade que contribuem para a compreensão de sua opinião a respeito do livro e de seu autor, bem como de seus leitores, como veremos, na medida em que grafa nas margens do livro suas impressões de leitura. Nesse sentido, Mário de Andrade insere uma nota de rodapé ao final do parágrafo em que Zaratustra se dirige ao povo da cidade com a intenção de lhe ensinar o super-homem: “Todos os seres, até agora, criaram algo acima de si próprios: e vós quereis ser a vazante dessa grande maré, e antes retroceder ao animal do que superar o homem?”¹⁵ (NIETZSCHE, 2011, p. 14), afirma Zaratustra. Ao que Mário de Andrade comenta em sua nota de rodapé: “Zaratustra avança verdades que não são verdades e não se detém em prová-las. Daí consequências engraçadíssimas”.

¹⁴ “Fuis, mon ami, fuis dans la solitude : je te vois meurtri par des mouches venimeuses. Fuis là-haut où souffle un vent rude et fort!/Fuis dans la solitude! Tu as vécu trop près des petits et des pitoyables. Fuis devant leur vengeance invisible! Ils ne veulent que se venger de toi./ N’élève plus le bras contre eux! Ils sont innombrables et ce n’est pas ta destinée d’être un chasse-mouches” (NIETZSCHE, 1921a, p. 72).

¹⁵ “Tous les êtres jusqu’à présent ont créé quelque chose au-dessus d’eux, et vous voulez être le reflux de ce grand flot et plutôt retourner à la bête que de surmonter l’homme?” (NIETZSCHE, 1921a, p. 11).

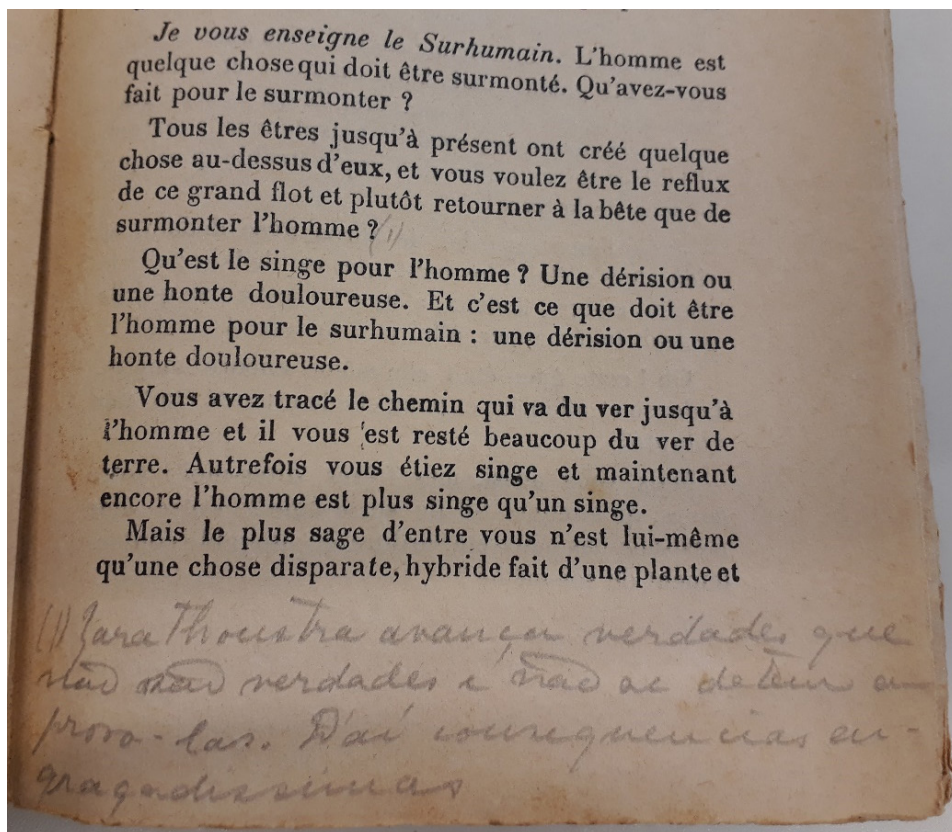


Figura 5 – Nota de Mário de Andrade em página de *Ainsi parlait Zarathoustra* (NIETZSCHE, 1921a). Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP

A falta de comprovação das verdades de Zaratustra de que Mário de Andrade acusa o personagem adquire, na nota de rodapé grafada na página seguinte, um tom mais grave, direcionado não apenas ao autor, Nietzsche, mas a seus leitores. Agora, Mário de Andrade insere uma nota de rodapé ao final deste parágrafo: “Uma vez a ofensa a Deus era a maior das ofensas, mas Deus morreu, e com isso morreram também os ofensores. Ofender a terra é agora o que há de mais terrível, e considerar mais altamente as entranhas do inescrutável do que o sentido da terra!”¹⁶ (NIETZSCHE, 2011, p. 14). E, em sua nota de rodapé, escreve: “O grande defeito desse livro é que com pretexto de literatura N. diz as tolices mais enormes, filosóficas, éticas, religiosas e o povo engole o romance e a filosofia”.

¹⁶ “Autrefois le blasphème envers Dieu était le plus grand blasphème, mais Dieu est mort et avec lui sont morts ses blasphémateurs. Ce qu’il y a de plus terrible maintenant, c’est de blasphémer la terre et d’estimer les entrailles de l’impénétrable plus que le sens de la terre!” (NIETZSCHE, 1921a, p. 12).

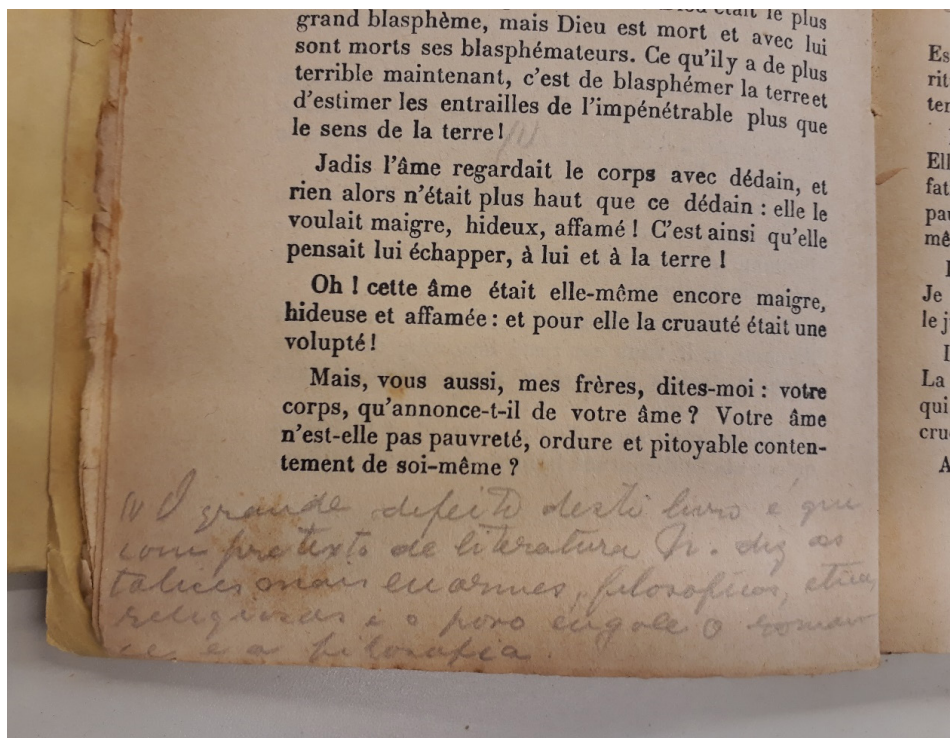


Figura 6 – Anotação de Mário de Andrade em passagem de *Ainsi parlait Zarathoustra* (NIETZSCHE, 1921a). Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP

Embora possa compreender Nietzsche como um materialista que propõe ocupar o vazio deixado pela morte de “Deus” com a “terra” e o “sentido da terra”, compreensão coerente com o catolicismo do leitor desejoso de “assegurar valores religiosos e morais” (LOPEZ, 2021, p. 240), Mário de Andrade critica, antes de tudo, a confusão entre literatura e filosofia, o fato de que “o povo engole o romance e a filosofia” e, por conseguinte, “as tolices mais enormes” justificadas, no entanto, “com o pretexto de literatura”. Assim, Mário de Andrade não parece redimir Nietzsche em detrimento de seus leitores, ainda que atribua ao autor o “grande defeito” do livro? Seja como for, acaba, curiosamente, concordando com Zarathustra, que, antes dele, afirma não ser a boca para os ouvidos do povo, como sublinha o desconfiado leitor paulista. A longa anotação de Mário de Andrade ao final do “Prólogo de Zarathustra” o confirma:

Compreende-se todo o mal que um livro assim pode fazer. Admira mesmo que seja tão pouco o mal que fez, dada a imbecilidade humana. Só este início é uma obra-prima de beleza, de alta poesia e de sonho. É preciso compreender Zarathustra como um poema, não como uma filosofia.

O livro imita, com alguma exatidão, o tom [ilegível], profético dos livros sagrados da antiguidade. Como estilo e como poesia, Zarathustra não cria, imita com muita inteligência. Em ideia quando cria, cria errado, porque não há mais nada por criar. Eis o declínio de Zarathustra.

A anotação de Mário de Andrade dialoga, evidentemente, com o “Prólogo de Zarathustra”, que se encerra com: “Assim começou o declínio de Zarathustra” (NIETZSCHE, 2011, p. 25), o que, para Nietzsche, no entanto, não tem, como vimos, a conotação negativa dada por Mário de Andrade.

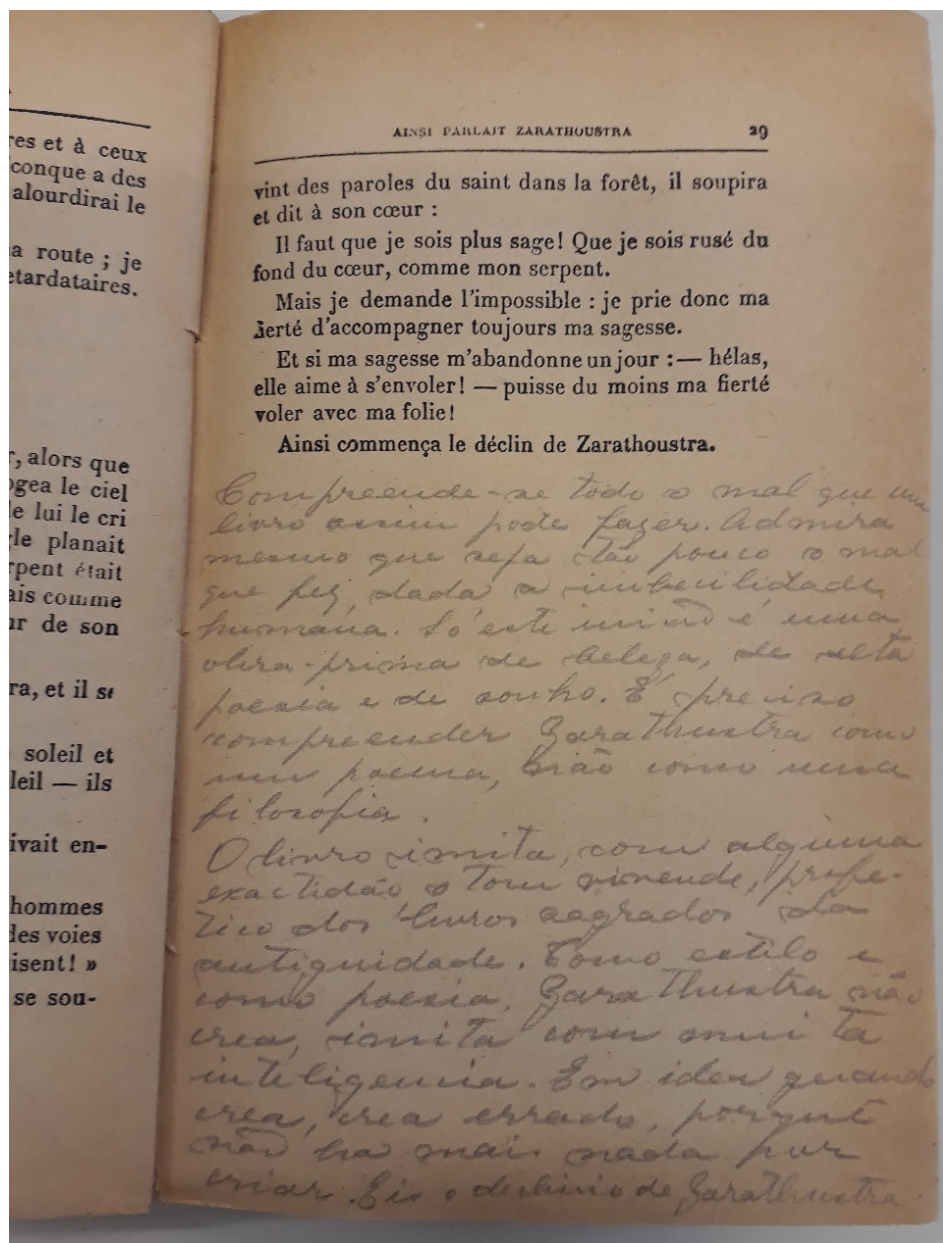


Figura 7 – Nota de Mário de Andrade em *Ainsi parlait Zarathoustra* (NIETZSCHE, 1921a). Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP

Ao reconhecer “todo o mal que um livro assim pode fazer”, Mário de Andrade sintetiza suas impressões do texto desde o primeiro parágrafo destacado, em que lemos: “queres agora levar teu fogo para os vales? Não temes o castigo para o incendiário?” (NIETZSCHE, 2011, p. 12). O potencial perigo que Mário de Andrade parece associar a essas passagens e, por extensão, a Nietzsche, decorre sobretudo da incompreensão do livro: “não me compreendem, não sou a boca para esses ouvidos” (NIETZSCHE, 2011, p. 17), parece confirmar, em passagem sublinhada, Zaratustra, que, inclusive, afirma ter achado “mais perigo entre os homens do que entre os animais” (NIETZSCHE, 2011, p. 25). Mas, novamente, “o mal que um livro assim pode fazer” depende de seus leitores e dos usos que os leitores fazem do livro, “dada a imbecilidade humana” de um povo que, como anota Mário de Andrade, “engole o romance e a filosofia” e, conseqüentemente, as “tolices mais enormes, filosóficas, éticas, religiosas”. Assim, ao retomar a distinção anteriormente proposta entre literatura e filosofia, Mário de Andrade insiste: “É preciso compreender Zaratustra como um poema, não como uma filosofia”, reconhecendo o “Prólogo de Zaratustra” como “uma obra-prima de beleza, de alta poesia e de sonho”.

Reconhecida e resguardada, portanto, a qualidade do livro enquanto literatura e, mais especificamente, enquanto poesia, Mário de Andrade constata que, estilisticamente, o livro imita o tom dos livros sagrados da antiguidade, de modo que “não cria”, mas “imita”. Enquanto filosofia, por outro lado, “quando cria, cria errado, porque não há mais nada por criar”, conclui. Criar errado “porque não há mais nada por criar” parece corresponder à opinião de Mário de Andrade sobre a morte de Deus, presumivelmente, e, mais certamente, da transvaloração dos valores proposta por Nietzsche, que a tematiza ao final do “Prólogo de Zaratustra”, no qual a transvaloração dos valores coincide com a criação.

Corroborando a interpretação da relação entre a anotação segundo a qual Zaratustra “em ideia quando cria, cria errado, porque não há mais nada por criar”, e a transvaloração dos valores uma passagem de Oswald Spengler, de quem, inclusive, Mário de Andrade guardava em sua biblioteca uma edição em espanhol de 1923. A partir de sua perspectiva decadentista da civilização ocidental, Spengler, que afirma ter adotado “a formulação dos problemas” de Nietzsche e ter convertido “numa sinopse a sua visão fugaz” (SPENGLER, 1973, p. 19), correlaciona a “transvalorização de todos os valores” de Nietzsche com a natureza das civilizações para, em detrimento de seu pressuposto “ato criador” em relação a culturas antecedentes, concluir que as “civilizações já não criam nada. Limitam-se a interpretar” (SPENGLER, 1973, p. 212).

Sem reconhecer, portanto, a filosofia de Nietzsche enquanto filosofia, e nem a transvaloração dos valores enquanto criação, Mário de Andrade conclui sua anotação parodiando o filósofo: “Eis o declínio de Zaratustra”. Para o romancista, contudo, o problema não incide tanto sobre o livro quanto sobre a sua compreensão, como vimos. Tanto que na página indicada na falsa folha de rosto ao lado da inscrição “*sur La compréhension*” (Figura 4), ou seja, “sobre a compreensão”, o leitor paulista destaca um parágrafo com dois riscos verticais, única ocorrência em todo o livro, o que, certamente, revela maior interesse pela passagem: “Não é coisa fácil compreender o

sangue alheio: eu detesto os que leem por passatempo”¹⁷ (NIETZSCHE, 2011, p. 40). A falta de compreensão se associa com a qualidade da leitura, com o tempo despendido na compreensão do outro, em conformidade com a filologia atenta, paciente, sabidamente exigida por Nietzsche (2011, p. 40): “De tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue: e verás que sangue é espírito”, afirma Zarathustra no parágrafo anterior ao destacado, evidenciando a relação entre o ler e o escrever que forma o título de seu discurso, sublinhado por Mário de Andrade.

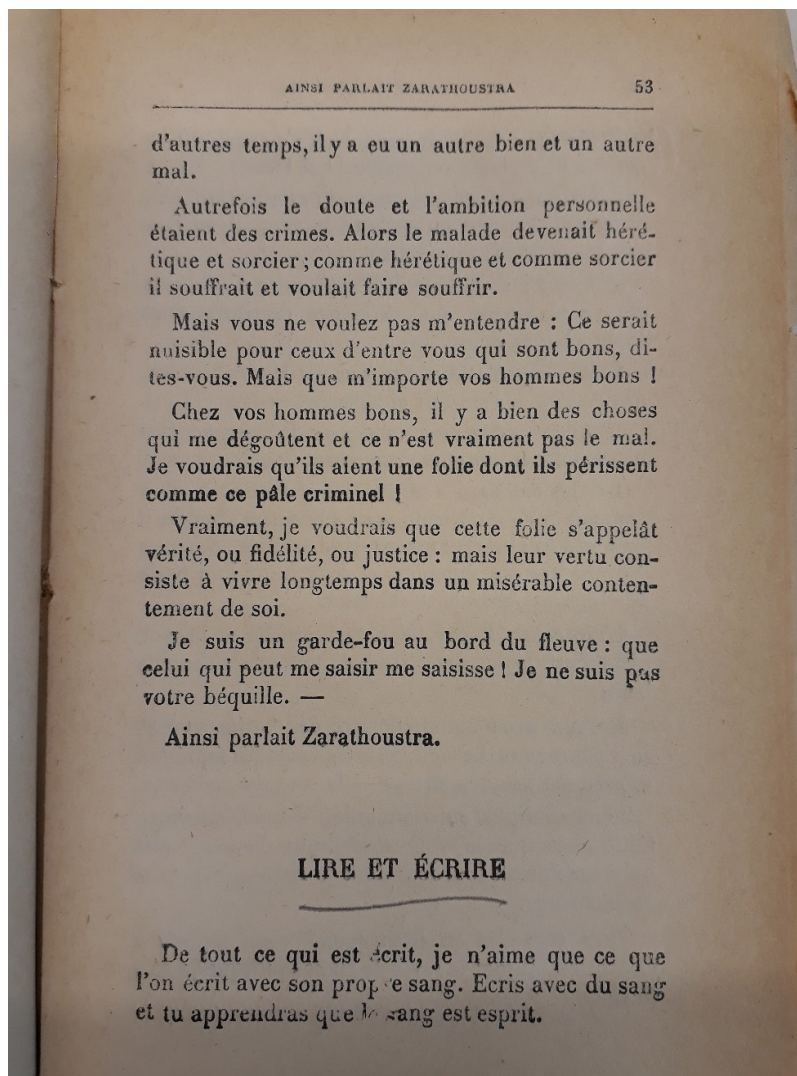


Figura 8 – Subtítulo de *Ainsi parlait Zarathoustra* (NIETZSCHE, 1921a) sublinhado pelo autor brasileiro. Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP

¹⁷ “Il n'est pas facile de comprendre du sang étranger: je hais tous les paresseux qui lisent” (NIETZSCHE, 1921a, p. 54).

No discurso “Do ler e escrever”, Zaratustra afirma que “Quem escreve em sangue e em máximas não quer ser lido, quer ser aprendido de cor” e “aqueles a quem são ditas” as máximas “devem ser grandes e altos”. Com isso, Zaratustra conclui que “O ar fino e puro, o perigo próximo e o espírito pleno de alegre maldade: essas coisas combinam” (NIETZSCHE, 2011, p. 40). Nesse discurso, Mário de Andrade destaca ainda um parágrafo que, ao conceber um amor sem objeto, ao modo do verbo viver, poderia ter colaborado para a idealização de um amor intransitivo, como o que nomeia o romance de 1927 – “É verdade: amamos a vida não por estarmos habituados à vida, mas ao amor”¹⁸ (NIETZSCHE, 2011, p. 41), indicado na falsa folha de rosto com a palavra “*vie*” (Figura 4), ou seja, vida – e sublinha a seguinte frase: “Eia, vamos matar o espírito de gravidade!”¹⁹ (NIETZSCHE, 2011, p. 41).

Ainda no mesmo discurso, Zaratustra representa a sabedoria como uma mulher: “Corajosos, descuidados, zombeteiros, violentos – assim nos quer a sabedoria: ela é uma mulher, ela ama somente um guerreiro” (NIETZSCHE, 2011, p. 41). A seguir, a coragem exigida pela sabedoria coincide com a coragem exigida pela vida: “A vida é difícil de suportar: mas não sejais tão delicados!” (NIETZSCHE, 2011, p. 41), afirma Zaratustra, contextualizando a passagem destacada por Mário de Andrade. Considerando que “a coragem quer rir” (NIETZSCHE, 2011, p. 40), mantendo, ao mesmo tempo, a “elevação”, a disposição de Zaratustra com a vida depende do seu amor por aquela “virtude terrena” (NIETZSCHE, 2011, p. 37), em detrimento de “mundos supraterrâneos” (NIETZSCHE, 2011, p. 37) ou dos fantasmas das “coisas celestiais e as gotas de sangue redentoras” inventadas pelos “doentes e moribundos que desprezaram corpo e terra” (NIETZSCHE, 2011, p. 33):

Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar.

Quando vi meu diabo, achei-o sério, metucioso, profundo e solene: era o espírito de gravidade – ele faz todas as coisas caírem.

Não com a ira, mas com o riso é que se mata. Eia, vamos matar o espírito de gravidade! (NIETZSCHE, 2011, p. 41)

Eis o contexto da frase sublinhada por Mário de Andrade, para quem deve ressoar com toda sua ambiguidade, uma vez que “o homem é mais infantil que a mulher”²⁰ (NIETZSCHE, 2011, p. 64), como sublinha adiante, no último sinal deixado no livro, indicado na falsa folha de rosto com a inscrição “*l’homme et la femme*” (Figura 4), ou seja, “o homem e a mulher”. E a mulher, em Nietzsche, como demonstra Jacques Derrida (2013), recorrentemente personifica, com sua sedução e dissimulação, a verdade e, por conseguinte, a filosofia, o que, em si mesmo, enseja uma problematização da distinção entre filosofia e literatura, verdade e mentira, em que Mário de Andrade assenta sua opinião sobre o livro de Nietzsche. Ao mesmo tempo,

18 “*Il est vrai que nous aimons la vie, mais ce n’est pas parce que nous sommes habitués à la vie, mais à l’amour*” (NIETZSCHE, 1921a, p. 55).

19 “*En avant, tuons l’esprit de lourdeur!*” (NIETZSCHE, 1921a, p. 56).

20 “[...] *l’homme est plus enfant que la femme*” (NIETZSCHE, 1921a, p. 91).

permite conjecturar outras relações com o romance antes referido e, particularmente, com a personagem Elza, a Fräulein.

De todo modo, ao reconhecer o livro como literatura e, mais especificamente, como poesia, em detrimento de filosofia, Mário de Andrade, na verdade, dialoga com uma opinião comum a respeito de Nietzsche. No Brasil, José Veríssimo (1899), por exemplo, reproduz a mesma opinião quando, comentando Henri Lichtenberger, para quem Nietzsche vale mais “como poeta, que como filósofo”, acentua: “estou em crer que Frederico Nietzsche é sobretudo, quase direi somente, um poeta. Um grande poeta mesmo”, conclui, complementando se tratar de um criador de imaginações intelectuais que alguns podem tomar “como filosofia, mas que certamente não o são”. José Veríssimo descreve o livro anotado por Mário de Andrade como um “poema de uma maravilhosa riqueza de ideias, de pensamentos, de sensações e de moções distintas e raras”, e pergunta acerca da “doutrina” de Nietzsche: “Qual será o destino dela?”, arriscando uma resposta: “ela me parece desde já condenada a desaparecer”.

Poucos anos depois, no entanto, o mesmo José Veríssimo (1903) constata: “Nietzsche está na moda”. E, ao acusar os intelectuais brasileiros de adaptarem a sua doutrina para “corresponder aos sentimentos” deles, intui os interesses de determinados grupos sociais na compreensão de Nietzsche, o que parece escapar a Mário de Andrade:

[...] quando uma filosofia ou um filósofo e suas doutrinas estão em moda, é que correspondem à índole do momento, ou, pelo menos, às aspirações e sentimentos, ao estado de alma de grupos sociais, numerosos e consideráveis. E é, de fato, o que sucede a respeito de Nietzsche. (VERÍSSIMO, 1903).

Assim, o autor conclui:

É o defeito e o perigo das nossas interpretações a todo o transe de pensadores e poetas, nos quais descobrimos as obscuridades e dificuldades, e ocultos sentidos e intenções que, na maioria dos casos, não estariam na sua mente, mas que condizem com nosso próprio pensar e sentir. (VERÍSSIMO, 1903).

Enquanto, para Mário de Andrade, o “grande defeito” do livro parece se encontrar em “todo o mal” decorrente da confusão entre filosofia e literatura, para José Veríssimo, por sua vez, o “defeito e o perigo” do livro residem em “nosso próprio pensar e sentir”, anterior a “sentidos e intenções” de “pensadores e poetas” e, portanto, ao texto, seja literatura, seja filosofia. Tal como posteriormente identificaria na apropriação pelo “programa de Bismarck” da “fraseologia de Nietzsche, da ‘vontade de poder’”, aprofundada, como sabemos, pelo nazismo:

“Todo pensamento literário, estético, filosófico, científico, cultural, industrial, mercantil e ainda religioso da Alemanha contemporânea gravita em torno do seu predomínio, a conquistar com ferro e sangue, segundo o programa de Bismarck. Este pensamento que se apropriou à fraseologia de Nietzsche, da ‘vontade de poder’, não é um conceito universal e humano senão para uso exclusivo da Alemanha contra os outros povos que ela do alto de suas tamancas declara inferiores”. (VERÍSSIMO apud ASSUNTOS, 1914).

Em outra rara menção direta a Nietzsche, datada ainda dos anos 1920, Mário de Andrade (2009, p. 323) repete o argumento de José Veríssimo, invertendo os fatores: “Nietzsche serviu o ágape humano com uma dessas broas de imigrante, pesadíssimas, indigestas... Provocadoras de pesadelos: Guilherme II. Veio a guerra”. Mas não nos precipitemos, pois, como veremos, a frase guarda uma ambiguidade fundamental para compreendermos a opinião de Mário de Andrade a respeito de Nietzsche. Contando, aparentemente, com a compreensão das convenções em que se firma o contrato entre autor e leitor na identificação do tipo de representação discursiva que, supostamente, isentaria a literatura de responsabilidades, ao menos referenciais, com a realidade ou com a verdade, Mário de Andrade julga encontrar um argumento final contra Nietzsche e Zarathustra quando, ao sublinhar a passagem “Zarathustra não achou maior poder na terra do que bem e mal”²¹ (NIETZSCHE, 2011, p. 57), insere uma nota em francês: “*C’est reconnaître que l’homme est un être moral. Alors Zarathoustra est un malabariste et un menteur*”. Ou seja, referindo-se ao achado de Zarathustra mencionado na passagem sublinhada, o bem e o mal, Mário de Andrade conclui, como que confirmando sua primeira nota, em que observa que as verdades de Zarathustra “não são verdades”: “Significa reconhecer que o homem é um ser moral. Então, Zarathustra é um malabarista e um mentiroso”²².

21 “Zarathoustra n’a pas découvert de plus grande puissance sur la terre, que le bien et le mal” (NIETZSCHE, 1921a, p. 80).

22 Com “malabarista”, Mário de Andrade pode estar estabelecendo uma associação com o “equilibrista”, conforme a tradução brasileira de Nietzsche. Henri Albert, em *Ainsi parlait Zarathoustra: un livre pour tous et pour personne* (NIETZSCHE, 1921a), traduz “*Seiltänzer*” literalmente como “*danseur de corde*”.

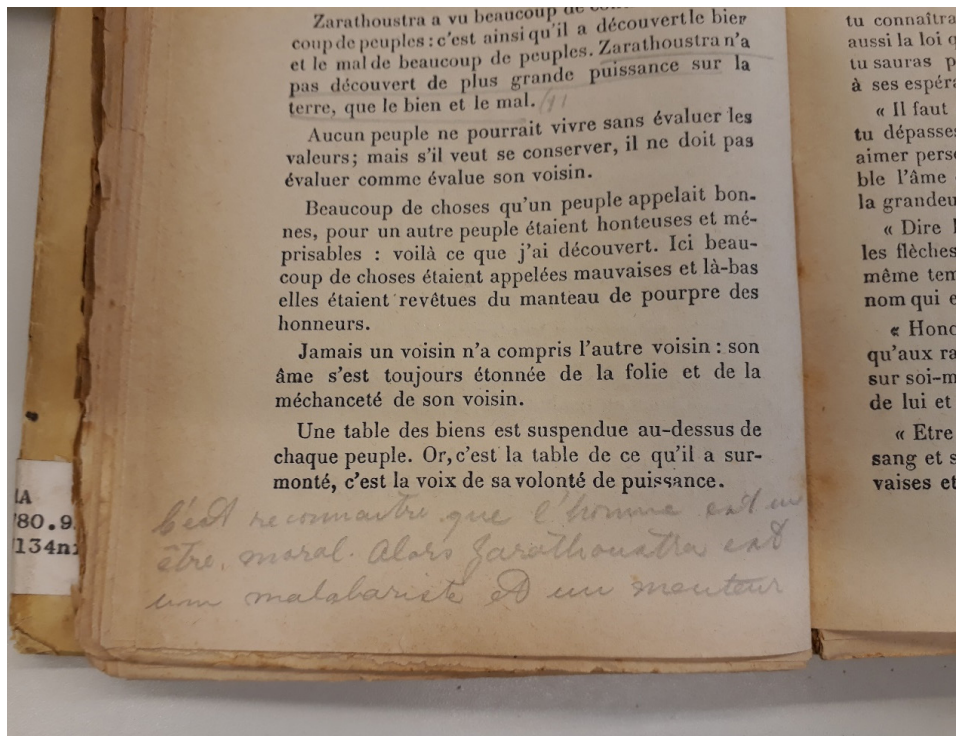


Figura 9 – Nota de Mário de Andrade em *Ainsi parlait Zarathoustra* (NIETZSCHE, 1921a). Coleção Mário de Andrade, Biblioteca do IEB/USP

Admiraria que, a par com a mentira, o argumento de Mário de Andrade fosse justamente... moral! Pois se trata de um autor que, ao inquirir a verdadeira origem de “nosso bem e nosso mal” (NIETZSCHE, 2003, p. 9), propõe uma genealogia da moral ou, mais precisamente, do valor dos valores morais em contraposição, principalmente, a uma moral, a cristã que, secundando Platão, com sua oposição fundadora entre filosofia e poesia, desterra a arte “ao reino da mentira” (NIETZSCHE, 2005, p. 19). Mas, mais do que avaliar o grau de comprometimento de Mário de Andrade com uma “leitura como arte”, com “uma arte da interpretação”, como requeria Nietzsche (2003, p. 14), interessa reconhecer que a correlação entre a problematização da verdade e a criação, estabelecida por Zarathustra quando, ao ver “uma nova verdade”, associa a criação com a quebra de valores (NIETZSCHE, 2011, p. 24), pode ter refletido no leitor da rua Lopes Chaves no questionamento dos seus dogmas religiosos e, ao mesmo tempo, em sua criação, em sua arte. Como compreender, afinal, a inscrição na folha de rosto da expressão latina de louvor a Deus (Figura 3), a mesma utilizada ao final de seu livro de poemas publicado em 1922 (ANDRADE, 2013b, p. 127), em um livro que justamente decreta a morte de Deus?

DA BIBLIOTECA PARA O ARQUIVO

A conclusão a que nos levam as anotações marginais de Mário de Andrade encontradas em sua biblioteca pessoal, mantida pela Biblioteca do IEB/USP, aponta para uma flagrante ambiguidade ilustrada pelo valor positivo do “ágape humano” e pelo valor negativo da “broa de imigrante” servidos por Nietzsche. Tal ambiguidades e pronuncia na inclinação pela poesia presente na obra de Nietzsche, em que reconhece “uma obra-prima de beleza”, em detrimento da “ideia”, da “filosofia”, presumidamente motivada, como sugerimos, pelo estado da recepção de Nietzsche no Brasil dos anos 1920, bem como pelo remanente catolicismo do leitor paulista. Porventura, suas fichas de leitura poderiam contribuir para esclarecer as razões de sua opinião acerca de Nietzsche?

Entre as poucas fichas intituladas “Nietzsche” com informações que compreendem os anos 1920, preservadas pelo Arquivo do IEB/USP, encontramos dados de referência de um livro de João Ribeiro que nos levam a um ensaio intitulado “Frederico Nietzsche”²³.

Datado de 1896 e publicado em um livro de 1910 presente na biblioteca pessoal de Mário de Andrade, o ensaio apresenta Nietzsche como “o homem de mais fero orgulho que jamais houve”, e o super-homem de Nietzsche como um tipo “onipotente, fora da moral e das convenções” (RIBEIRO, 1910, p. 17). Ao reconhecer a dificuldade de sistematizar a filosofia de Nietzsche, João Ribeiro (1910, p. 18; p. 19) o descreve como um “inimigo dos sistemas” que “queria a decomposição de tudo”, reiterando, por outro lado, sua reputação de “literato e artista genial da palavra”. A filosofia de Nietzsche “exclui necessariamente a moral de hoje”, sobretudo “o Cristianismo, religião dos humildes e dos fracos, religião dos pobres e vagabundos”, resume João Ribeiro (1910, p. 19), repetindo os aspectos da obra de Nietzsche mais comumente criticados no Brasil. A seguir, conclui que “Nietzsche queria, pois, a *inversão de todos os valores*, como ele dizia. [...] Guerra aos fracos, guerra aos pobres, guerra aos doentes” (RIBEIRO, 1910, p. 20), arremata o autor, anos antes de a culpa das grandes guerras recair sobre Nietzsche.

Embora afirme que a “evolução” sonhada por Nietzsche não se refere a um “processo darwiniano”, João Ribeiro (1910, p. 19) descreve sua filosofia como uma “seleção”, uma “luta pela vida”, em que “vencedores hão de ser” os “afrontadores da vida”. “Poder cada vez mais’ eis o verdadeiro lema”, resume, interpretando a filosofia de Nietzsche como um triunfo do individualismo contra a solidariedade humana. Assim, o acadêmico parece compreender sua filosofia, especialmente o conceito de super-homem, como um tipo particular de darwinismo, conforme analisa em outro ensaio: “Nenhuma doutrina foi tão universal nem absorveu jamais a ciência das

23 Em sua biblioteca se encontra, ainda, um livro do padre Leonardo Mascello, datado de 1919, não indicado, contudo, nas fichas de leitura de Mário de Andrade. No capítulo “A estética de Frederico Nietzsche”, Mascello (1919, p. 53) critica, como Mário de Andrade, o comportamento dos leitores de Nietzsche: “não é raro, aos nossos dias, ouvir literatos e críticos falarem com entusiasmo de Frederico Nietzsche, proclamando-o uma glória autêntica, um gênio extraordinário”, apesar de ter “apregoadado ideias impossíveis, elucubrações monstruosas, paradoxos formidáveis e por vezes de uma atrocidade brutal”.

coisas em tamanho grau, como o darwinismo”, que se torna “expressão cabal” para explicar “o progresso ou o declínio”, observa João Ribeiro (1910, p. 3). O autor constata, consequentemente, o “abuso” da teoria: “Surgiram assim as mil teorias darwínicas de segunda mão, a *evolução* da arte, a *evolução* da literatura, a do direito, a da crítica, etc., etc., sempre acompanhada da respectiva retórica da *adaptação ao meio*, a *luta pela vida*...” (RIBEIRO, 1910, p. 4). Afinal, ao tratar das teorias de Nietzsche, João Ribeiro (1910, p. 25) identifica “o excesso tendencioso da fisiologia hoje demasiado entremetida na ciência do homem”, confirmando sua compreensão da filosofia de Nietzsche.

Assim, o autor implica, desavisadamente, a filosofia de Nietzsche no “abuso” das “mil teorias darwínicas de segunda mão”. E, com isso, oferece uma chave de leitura para o cientificismo, o vitalismo, o fisiologismo, o biologismo ou, em uma palavra, o “naturalismo” que Mário de Andrade (1927b) repudia e dramatiza, satirizando o determinismo moral dos personagens no romance anteriormente referido em que menciona Nietzsche. Escrito, como informa Lopez (1996), entre 1923 e 1924, terminado em 1926 e publicado em 1927, o texto do romance *Amar, verbo intransitivo* foi refundido para a segunda edição, de 1944, de modo que as menções a Nietzsche foram reduzidas significativamente. Como sugere Marlene Gomes Mendes (2008, p. 13), as supressões da segunda edição indicam que “o ‘cientificismo’ não mais se justifica”, o que envolve, evidentemente, Nietzsche, tanto pela suplantação das teorias raciais em que seu nome não raro se via envolvido quanto pela revisão da apropriação de Nietzsche, a exemplo do outro livro referenciado na ficha de leitura em que consta a indicação do ensaio de João Ribeiro: *La posición de Nietzsche frente a la guerra, el Estado y la raza*, de Francisco Curt Lange, de 1938. O livro, presente na biblioteca de Mário de Andrade, com dedicatória do autor datada do mesmo ano de publicação, consiste justamente em uma problematização da apropriação de Nietzsche como intelectual do imperialismo alemão e do nazismo.

Com efeito, na primeira edição do romance, menções a Nietzsche acompanham digressões sobre o “cientificismo” mencionado por Mendes (2008), introduzidas quando o narrador trata do comportamento de Elza: “Mais questão de temperamento que de raça” (ANDRADE, 1927a, p. 12), pondera o narrador, recorrendo a noções das teorias raciais ainda em voga, e mencionando, com evidente distanciamento, hierarquias raciais a que antepõe a adaptação – não a da seleção natural derivada da teoria da evolução de Darwin, mas a decorrente das condições sociais: “diante da vida” (ANDRADE, 1927a, p. 16), diria o narrador. A seguir, nas partes suprimidas para a segunda edição, ao pleitear “contra Fraulein a necessidade da exclamação”, o narrador desenvolve ironicamente relações entre a pontuação e os povos, notadamente latinos e alemães, invocando o “pessimismo dos Gobineaus” (ANDRADE, 1927a, p. 16; p. 17) e reconhecendo, por outro lado, haver uma “pontuação diferente” no interior de cada alemão, quase nunca uma exclamação, mas uma interrogação:

Também por causa dessa pontuação interior nego a pés juntos que Nietzsche seja alemão. É um asiático germanizado isso sim. E como não me agrada o resultado de cruzamentos de égua com jumento, exóticos produtos infecundos e sem generosidade, não gosto de Nietzsche, filósofo de metafísicas sonâmbulas, vate de metáforas egoísticas e sem futuro. [...] Nietzsche mostra muitas qualidades do burro isso não

tem que guerê nem pipoca! É pedante. É filósofo. O menos generoso menos consolador de todos os poetas. E além do mais, infecundo. Infecundíssimo, rapazes! Porque isso de ter perturbado a serenidade das fantasias espirituais vulgarmente chamadas de pesquisas filosóficas com uma fala assombrada meia prosa meia poesia foi apenas açular esquentar cacholas passivas por demais. E endoidecê-las. Mais nada. O burro também... [...] Nietzsche andou roçando toda a vida pelas ancas viçosas da grande nação alemã. Provocou nela um cio, como direi? Imperialista. Suponhamos que o tenha apenas aumentado... O resultado foi horrendo. (ANDRADE, 1927a, p. 17-18).

A “interrogação” interior confirma, como observa Lopez (1996b, p. 38) a respeito de Elza, a admissão de que a personagem escapa ao narrador, “dela se distanciando, ou com ela se solidarizando”, como com relação a Nietzsche, a quem o narrador não reduz, inclusive, a “alemão”, do mesmo modo que, como constata Lopez (1996a, p. 64), ao repudiar o imperialismo alemão e, na segunda edição, o nazismo, o autor não “recrimina, generalizando, o povo alemão”. Por outro lado, e ironizando ainda as teorias raciais, o narrador tipifica, para falar com tais teorias, Nietzsche como um degenerado ou, ao menos, como um “burro”, como resultado infecundo de cruzamentos. Nesse caso entre filosofia alemã e oriental, de onde emerge Zaratustra, inclusive, resultando em “uma fala assombrada meia prosa meia poesia” que, como o leitor paulista registra em suas anotações marginais, constitui o “grande defeito” do livro, cujas “tolices mais enormes” o povo engole por não diferenciar “o romance e a filosofia”, razão de “todo o mal que um livro assim pode fazer”, a despeito de sua beleza, poesia e sonho. O resultado de tal cruzamento se revela, segundo o narrador, “infecundo”, como o burro. Infecundo porque “não há mais nada por criar”, conforme antecipa o autor em suas anotações de leitor, aparentemente preocupado com o efeito de Nietzsche sobre as “cacholas passivas por demais”, como confirma o narrador. Infecundo, ainda, como o resultado do cio imperialista provocado ou apenas aumentado por Nietzsche, ou seja, a guerra de 1914, mencionada, a seguir, pelo narrador, que reconsidera: “A gente pode também admitir o chinfrim de 1914 mesmo sem a existência de Nietzsche”, argumentando: “Nietzsche existiu, não é? Pois eis uma boa explicação. Outra característica do burro. Aproveitemo-la, pois que a humanidade carece de causas pra que dos efeitos se console” (ANDRADE, 1927a, p. 18), conclui, eximindo Nietzsche da culpa pela guerra. “Porém que fique-se duvidando e voltemos pro ponto-final que resolve todas as requififes de autor” (ANDRADE, 1927a, p. 18), retoma o narrador suas elucubrações a respeito da pontuação. E, ao procurar resolver os “requififes de autor” recorrendo ao ponto-final, associado anteriormente ao alemão, atenta: “não expliquei porquê da interrogação interior dos alemães tirei a nacionalidade de Nietzsche... Não expliquei a franqueza: seria difícil de inventar uma explicação. Me lembrei de falar de Nietzsche e falei. Questão de vontadinhas” (ANDRADE, 1927a, p. 18-19). Por fim, o narrador conclui sua digressão a respeito das relações entre povos e pontuações diferenciando a vida e o pensamento e prevendo, contra o pessimismo dos Gobineaus, a fecundidade do latino. E se dirige aos leitores, reiterando: “Vocês já repararam talvez que nestas linhas não me preocupo absolutamente com a psicologia das raças...” (ANDRADE, 1927a, p. 19).

As supressões do romance parecem sugerir que, com o tempo, Mário de Andrade

venceu a “primeira repugnância da leitura de Nietzsche” de que trata José Veríssimo (1908), para quem “não é difícil a quem vence a primeira repugnância da leitura de Nietzsche acabar reconciliando-se com este infeliz e malogrado pensador alemão”. Ao enfatizar o “processo de estilo” de Nietzsche, José Veríssimo constata sua intenção de “impressionar mais fortemente o leitor” para dele reter “maior atenção”:

O mal é que a uns este processo aborrece desde logo, e o abandonam aos seus maravilhosos conceitos ou paradoxos, a outros, impressiona-os demais. Tomam-no estes ao pé da letra e tudo lhe aceitam, imaginando candidamente uma filosofia nas suas geniais extravagâncias. (VERÍSSIMO, 1908).

Contrariamente aos leitores que se aborrecem desde logo com o estilo de Nietzsche, Mário de Andrade, atento ao estilo do escritor alemão, como evidenciam suas anotações marginais, antecipa em alguns anos uma conclusão a que chegaria Jorge Luis Borges, a qual contrasta, como nota Raúl Antelo (1998, p. 83), com os “primeiros leitores brasileiros de Nietzsche”, que ou “percebiam nele a dificuldade em resgatar uma vontade de verdade”, a exemplo de João Ribeiro, ou que, em razão de tal dificuldade, o reconheciam “tão somente no campo estético”, a exemplo de José Veríssimo. Ao comentar “El propósito de ‘Zarathustra’” (BORGES, 2001), publicado em 1944, Antelo (1998, p. 91) conclui que, para Borges, “o debate erra na classificação ou rotulação da obra” por descuidar das “questões materiais” ou, em uma palavra, do estilo, que “demonstra que Zarathustra não é nenhuma das duas coisas a que costumamos associá-lo”. Nem filosofia, nem poesia, “o propósito de Nietzsche foi ‘a composição de um livro sagrado’” (ANTELO, 1998, p. 91):

Nadie ha podido no observar que el más ilustre de los libros de Nietzsche (no el más complejo ni el mejor, ciertamente) es una imitación formal de los textos canónicos orientales; nadie, que yo sepa, ha agotado la significación de ese rasgo.[...] El tono inapelable, apodíctico, los infundados anatemas, los énfasis, la ambigüedad, la preocupación moral (mucho sabemos de la ética del Superhombre, nada absolutamente de su literatura o su metafísica), las repeticiones, la sintaxis arcaica, la deliberada omisión de toda referencia a otros libros, las soluciones de continuidad, la soberbia, la monotonía, las metáforas, la pompa verbal; tales anomalías de Zarathustra dejan de serlo, en cuento recordamos el extraño género literario a que pertenece. (BORGES, 2001, p. 211-214).

Em conformidade com a anotação de Mário de Andrade, segundo a qual o “livro imita” o tom ou o estilo “dos livros sagrados da antiguidade”, Borges compreende que se trata de uma “*imitación formal de los textos canónicos orientales*”, de um “*libro sagrado*” e que, interpretado como tal, “*todos sus ‘defectos’ se justifican*” (BORGES, 2001, p. 215), incluindo, quem sabe, o “grande defeito” apontado por Mário de Andrade. Afinal, ao perceber que Nietzsche parodia os “livros sagrados da antiguidade”, o leitor da rua Lopes Chaves reconhece o humor de Zarathustra nas “verdades que não são verdades” e, contrariamente a João Ribeiro (1910, p. 19), para quem, como vimos, a filosofia de Nietzsche “exclui necessariamente a moral de hoje”, constata que

Zaratustra reconhece “que o homem é um ser moral”, e Zaratustra, “um malabarista”, brincando com o bem e o mal, “e um mentiroso”.

Portanto e por fim, na leitura de Mário de Andrade dos livros de Nietzsche presentes em sua biblioteca ecoam, evidentemente, as leituras de outros leitores do filósofo alemão, como o comprovam, inclusive, suas notas marginais. Cumpre recordar que, nos anos 1920, “as teorias evolucionistas, deterministas raciais e darwinistas sociais vão se constituir como paradigma entre grande parte dos intelectuais brasileiros” (BARROSO, 2013, p. 186), cooptando ao discurso higienista e eugenista a recepção de Nietzsche, que concorre, igualmente, para “outro debate importante entre os intelectuais nacionais: a questão do papel da cultura brasileira no mundo moderno e o debate acerca da identidade cultural nacional” (BARROSO, 2013, p. 186), que tanto preocupou Mário de Andrade. Tais camadas de leitura, a de Mário de Andrade e a de outros leitores de Nietzsche, compõem as notas marginais que, como observa Lopez (2021, p. 234-235), “na medida em que se enquadram no percurso da escritura, duplicam a natureza documental do objeto livro”: “O livro anotado ganha dupla feição, novo significado. Ao discurso do autor que o escreveu, sobrepõe-se o do leitor, o qual, no caso de Mário, desdobra-se em um segundo trabalho de autoria, dentro da tipologia da marginalia sua” (LOPEZ, 2021, p. 214).

Assim, por um lado, a leitura de Mário de Andrade não se afasta de todo, ao menos ao longo dos anos 1920, da perspectiva sedimentada na recepção inicial de Nietzsche no Brasil, insistindo, por exemplo, na oposição entre filosofia e poesia, embora atente para o estilo sagrado do “vate” (ANDRADE, 1927a, p. 17) que criou Zaratustra. E não seria essa uma explicação para a inscrição “Laus Deo!” (Figura 3)? Por outro lado, a leitura de Mário de Andrade suplanta a recepção inicial de Nietzsche no Brasil ao desdobrar criticamente outras leituras em atrito com a materialidade do texto de Nietzsche, com o seu estilo, o que o afasta de sua recepção inicial no Brasil, especialmente daqueles leitores impressionados que, como descreve José Veríssimo (1908), tomam Nietzsche “ao pé da letra e tudo lhe aceitam, imaginando candidamente uma filosofia nas suas geniais extravagâncias”. Tal ambiguidade, correlacionada com os paradoxos de Nietzsche, bem como com os de Mário de Andrade, se imprime na escrita do leitor paulista, seja em suas anotações marginais, seja no romance em que sua opinião acerca de Nietzsche se manifesta na titubeação da personagem Elza, a Fräulein, entre a admiração e a rejeição.

SOBRE O AUTOR

TIAGO HERMANO BREUNIG é professor adjunto do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

tiago.breunig@ufpe.br

<https://orcid.org/0000-0003-3123-3897>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927a.
- ANDRADE, Mário de. A propósito de *Amar*, verbo intransitivo. Uma carta de Mário de Andrade. *Diário Nacional*. São Paulo, ano I, n. 124, 4 dez. 1927b, p. 9. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/e619f>. Acesso em: maio 2025.
- ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 225-335.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a.
- ANDRADE, Mário de. Pauliceia desvairada. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b, p. 55-127.
- ANTELO, Raúl. Uma literatura centáurica. *Revista Iberoamericana*, v. LXIV, n. 182-183, Enero-Junio 1998, p. 81-94. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1998.6149>.
- ARANHA, Graça. Nietzsche e a sua Alemanha. In: ARANHA, Graça. *A estética da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1921, p. 215-217.
- ASSUNTOS da guerra. Seção especial. *Jornal Pequeno*. Recife, ano 16, n. 252, 3 nov. 1914, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/2fbf1>. Acesso em: maio 2025.
- BARROSO, Antonio Vinícius Lomeu Teixeira. Um Nietzsche à brasileira: intelectuais receptores do pensamento nietzschiano no Brasil (1900-1940). *Revista de Teoria da História*, ano 5, n. 9, jul. 2013, p. 178-196. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/29084/16177>. Acesso em: maio 2025.
- BORGES, Jorge Luis. El propósito de “Zarathustra”. *La Nación*. Buenos Aires, 15 out. 1944. In: BORGES, Jorge Luis. *Textos recuperados (1931-1955)*. V. II. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 211-216.
- DERRIDA, Jacques. *Esporas*: os estilos de Nietzsche. Rio de Janeiro: Nau, 2013.
- DIAS, Geraldo. *Nietzsche no Brasil (1922-1945)*: modernistas e intérpretes do país. São Paulo: Editora Unifesp; Grupo de Estudos Nietzsche, 2023.
- LANGE, Francisco Curt. *La posición de Nietzsche frente a la guerra, el Estado y la raza*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1938.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996a.
- LOPEZ, Telê Ancona. Uma difícil conjugação. In: LOPEZ, Telê Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996b, p. 37-70.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Leituras, percursos*. Organização Marcos Antonio de Moraes, Tatiana Longo Figueiredo; colaboração Leandro Raniero Fernandes, Ligia Rivello Baranda Kimori. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021. (Coleção Estudos Brasileiros). E-book disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1COMnaSoV2WoimoQATensgxpFBpoTxSQW/view>. Acesso em: maio 2025.
- MASCELLO, Leonardo. *Estética do silêncio*. Rio de Janeiro: Castilho, 1919.
- MENDES, Marlene Gomes. Nos caminhos de um livro. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 9-17.

- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Le cas Wagner, suivi de Nietzsche contre Wagner*. Trad. Henri Albert. Paris: Mercure de France, 1914.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Le voyageur et son ombre: opinions et sentences mêlées*. Trad. Henri Albert. 10. ed. Paris: Mercure de France, 1919.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ainsi parlait Zarathoustra: un livre pour tous et pour personne*. Trad. Henri Albert. 39. ed. Paris: Mercure de France, 1921a.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humain, trop humain*. Trad. Henri Albert. 12. ed. Paris: Mercure de France, 1921b.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*. Trad. Jean Marnold et Jacques Morland. 9. ed. Paris: Mercure De France, s. d.
- PANTUZZI, Tiago Lemes. O *allemanismo* em Recife e a primeira recepção de Nietzsche no Brasil. *Cadernos Nietzsche*, v. 40, n. 1, 2019, p. 160-192. <https://doi.org/10.1590/2316-82422019v40o01tp>.
- RIBEIRO, João. *O fabordão: crônica de vários assuntos*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.
- SÁNCHEZ, Sergio. Nietzsche no Rio da Prata (1900-1950). *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 33, 2013, p. 61-88. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cniet/a/6ybj8XGcGBXFYR8YNwKfT4j/?lang=pt>. Acesso em: maio 2025.
- SPENGLER, Oswald. *A decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da história universal*. Edição condensada por Helmut Werner. Trad. Herbert Caro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- VERÍSSIMO, José. A filosofia de um poeta. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, ano 79, n. 295, 23 out. 1899, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/71fa5>. Acesso em: maio 2025.
- VERÍSSIMO, José. Um Nietzsche diferente. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 587, 19 jan. 1903, p. 1. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/487c2>. Acesso em: maio 2025.
- VERÍSSIMO, José. Um ideal de cultura. Sobre uma página de Nietzsche. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, ano 82, n. 20, 20 jan. 1908, p. 2. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://icmc.usp.br/e/22aef>. Acesso em: maio 2025.

Três cartas inéditas de Mário de Andrade para Murilo Mendes

[*Three unpublished letters from Mário de Andrade to Murilo Mendes*]

Raphael Salomão Khéde¹

RESUMO • O presente artigo tem como objetivo apresentar três cartas inéditas de Mário de Andrade para Murilo Mendes, que estão depositadas no acervo de Jorge de Lima, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Entre as missivas (escritas em 1932 e 1933), encontram-se os manuscritos de dois poemas de Mário, “Nova canção do Tamoio” e “Girassol da madrugada”. Por sua vez, no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), estão preservados 32 documentos, entre cartas e bilhetes escritos à mão, enviados por Murilo para Mário, entre 1928 e 1944. • **PALAVRAS-CHAVE** • Mário de Andrade; Murilo Mendes; correspondência

inédita. • **ABSTRACT** • This essay aims to present three unpublished letters from Mário de Andrade to Murilo Mendes, which are deposited in Jorge de Lima’s collection, at the Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) at Fundação Casa de Rui Barbosa, in Rio de Janeiro. Among the missives (written in 1932 and 1933) there two manuscripts of two poems by Mário, “Nova canção do Tamoio” e “Girassol da madrugada”. In turn, in Mário de Andrade’s collection at Instituto de Estudos Brasileiros of the Universidade de São Paulo (IEB/USP), thirty-two documents are preserved, including letters and handwritten notes, sent by Murilo to Mário, between 1928 and 1944. • **KEYWORDS** • Mário de Andrade; Murilo Mendes; unpublished correspondence.

Recebido em 11 de dezembro de 2024

Aprovado em 21 de julho de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

KHÉDE, Raphael Salomão. Três cartas inéditas de Mário de Andrade para Murilo Mendes. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10757.



Seção: Artigo

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10757

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

No acervo de Jorge de Lima (1893-1953), no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB), no Rio de Janeiro, estão depositadas três cartas datilografadas de Mário de Andrade para Murilo Mendes, nos seguintes dias: 8 de março de 1932, 26 de junho de 1932 e 24 de junho de 1933. Por sua vez, as cartas enviadas por Murilo Mendes (1901-1975) para Mário de Andrade (1893-1945) encontram-se no acervo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Trata-se de 32 documentos, entre cartas e bilhetes escritos à mão, enviados entre 1928 e 1944. Segundo a informação que obtive no acervo de Murilo Mendes, em Juiz de Fora, os originais foram registrados em um DVD e enviados pelo IEB, em 2008, para o acervo do poeta, no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), em Juiz de Fora.

As missivas, ao abarcarem um período de mais de 16 anos, abrangem uma fase extensa da produção dos dois poetas, fornecendo, assim, informações relevantes sobre dados históricos, biográficos e literários. As cartas – além das declarações de poética, das inúmeras citações (literárias, artísticas, musicais), das análises estéticas, das leituras críticas realizadas sobre a obra do interlocutor – contêm, naturalmente, diversos aspectos relativos à intimidade dos autores. A maioria das missivas foi enviada do Rio de Janeiro, onde Murilo residia, para a famosa Rua Lopes Chaves, em São Paulo, onde Mário morava, com exceção das cartas dos dias 2, 11 e 27 de dezembro de 1930 enviadas de Pitangui (Minas Gerais), cidade na qual vivia o irmão do poeta mineiro, Onofre Mendes Júnior.

Ao revelar uma intensa troca intelectual, a correspondência esclarece questões relacionadas à gênese, à publicação e à recepção de obras como *Poemas 1925-1929* (1930), *Bumba-meu-poeta*² (1932a), *História do Brasil* (1932b), *A poesia em pânico* (1937), *As metamorfoses* (1944), de Murilo Mendes; *Clã do jabuti* (1927), *Macunaíma* (1928), *Remate de males* (1930), *Os contos de Belazarte* (1934), *Aspectos da literatura brasileira* (1943), *O baile das quatro artes* (1943), *Dicionário musical brasileiro* (1989), de Mário de Andrade.

2 “Bumba-meu-poeta” foi publicado, pela primeira vez, em 15 de dezembro de 1932, na *Revista Nova*, da qual Mário foi um dos fundadores. Juntamente com os *Poemas 1925-1929*, “Bumba-meu-poeta” teve nova edição em 1988, no primeiro volume das edições críticas monográficas da Editora Nova Fronteira, e na edição da obra completa de Murilo Mendes, organizada por Luciana Stegagno Picchio em 1994.

Na correspondência, encontram-se referências a diversos poemas – além dos manuscritos de “Girassol da madrugada” e de “Nova canção do Tamoio” – de ambos os autores. No caso, por exemplo, de “Nova canção do Tamoio”, de Mário de Andrade e de “A cartomante”³, de Murilo Mendes, é interessante notar como se trata de textos paródicos, escritos no mesmo ano (1931). Com alusões explícitas, nos títulos, a dois célebres textos da literatura brasileira do século XIX (o poema de Gonçalves Dias e o conto de Machado de Assis), os dois poemas, apesar das diferenças estilísticas, indicam uma proximidade na concepção estética, que já havia sido detectada por Murilo na carta de 29 de setembro de 1928 (“Que grande afinidade de ideias você tem comigo. [...] Se a gente se conhecesse melhor diriam que nós andamos nos copiando”)⁴. Quanto aos aspectos culturais, a carta de 28 de janeiro de 1931⁵ traz informações sobre os assim chamados “criolêus”⁶: bailes e agremiações, típicos da época, frequentados pela população afrodescendente do Rio de Janeiro.

Logo após a breve nota de rodapé de Alceu Amoroso Lima, publicada, em *O Jornal* (RJ), em 1930, e a crônica de Manuel Bandeira⁷, Mário foi o terceiro crítico a analisar o livro de estreia de Murilo Mendes, em artigo no *Diário Nacional* de 21 de dezembro de 1930. Esse texto foi reaproveitado por ele para a elaboração do famoso estudo “A poesia em 30”, na *Revista Nova*, em 1931, no qual o escritor paulistano analisou quatro livros publicados em 1930: *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Poemas 1925-1929*, de Murilo Mendes. Entre os quatro, Mário considerou o livro de Murilo o mais importante do ponto de vista histórico, dedicando-lhe palavras elogiosas (ANDRADE, 1972, p. 43-44). Em seguida, Mário não se eximiu em apontar defeitos na obra do poeta mineiro. Em 9 de abril de 1939, por exemplo, o escritor paulistano publicou o artigo “A poesia em pânico”, no *Diário de Notícias* (a partir de 1946, o texto foi incluído no livro *O empalhador de passarinho*). Nesse estudo dedicado ao livro de Murilo Mendes *A poesia em pânico* (1937), Mário indicou diversos problemas do ponto de vista do ritmo (“ritmo pobre”), da forma (“descuido estético”) e do conteúdo (“as mais rudes banalidades”) (ANDRADE, 1955, p. 49-50).

Em geral, o escritor paulistano se demonstrou um leitor atento da poesia de Murilo, conforme indica, por exemplo, o volume repleto de anotações do livro *As metamorfoses*, hoje depositado no acervo de Mário de Andrade no IEB/USP. Murilo, também, era solícito ao enviar, através das cartas, suas impressões críticas acerca da obra do amigo. Ao longo da correspondência, há diversas referências aos

3 “A cartomante” foi publicada na *Revista Nova*, 1º de abril de 1931. Em seguida, o poema foi incluído em *Conversa portátil*, publicado na edição de *Poesia completa e prosa*, de 1994.

4 Carta de Murilo Mendes para Mário de Andrade, Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1928. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CPL4651.

5 Carta de Murilo Mendes para Mário de Andrade. Pitangui, 28 de janeiro de 1931. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CPL4657.

6 Termo que está presente, também, no poema “Biografia do músico” de *Poemas 1925-1929*: “O guri nasceu no morro aniquilado de sambas/ bebeu leite condensado/ soltou papagaio de tarde/ aprendeu o nome de todos os donatários de capitania/ esgotou os criolêus da Cidade Nova” (MENDES, 1994, p. 90).

7 Publicada no dia 29 de novembro de 1930 no *Diário Nacional*.

protagonistas do movimento modernista no Brasil, tais como Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde), Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Raul Bopp, Paulo Prado, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Ismael Nery, Emiliano Di Cavalcanti, entre outros.

Construídas numa linguagem repleta de gírias, jogos de palavras, termos de baixo calão, neologismos, latinismos, italianismos, francesismos e inúmeras referências ao contexto literário e político da época, as cartas são relevantes como exemplo do estilo dos dois poetas e como base para a reconstrução de suas poéticas. Nas missivas, há referências, também, ao projeto modernista de transposição literária da língua portuguesa falada no Brasil, a respeito do qual escreveu Telê Ancona Lopez (2008, p. 164-165) ao analisar *Amar, verbo intransitivo*.

Em 3 de março de 1932, Murilo menciona a publicação do livro *Bumba-meu-poeta* na *Revista Nova* e pede o envio do poema “Girassol da madrugada”:

Como vai você? Nós aqui estamos vivendo dos boatos de S. Paulo e de Changai. Fiquei admirado de você não ter mandado dizer nada sobre a “Jandira”, que lhe mandei em meados de janeiro, você sempre tão pontual pra responder à gente. Tenho vontade de publicar na *Revista* o *Bumba-meu-poeta*, que hoje lhe envio, registrado. Entretanto, me parece muito comprido, não é? Avança no espaço dos outros, tipo do japonês mesmo. Em todo caso você veja e seja franco. Se não servir peço me devolva, pois só tenho essa cópia datilografada. Estou com muita ansiedade do “Girassol da madrugada”. Eu tenho um “Giralua”. Lembranças ao Alcântara e P. Prado⁸.

Mário responde em 8 de março de 1932:

Ia escrevendo só Murilo mas imaginei no pintor espanhol, ficou tão besta que acabei escrevendo o nome inteiro de você, não por segura mas por causa do pintor. Mas fez bem mesmo de ficar admirado de eu não ter mandado nenhuma palavra sobre “Jandira”. Ou você está sonhando e não mandou nada ou a coisa se perdeu, nesta rua, nesta rua, no meu Bosque solidão é que absolutamente não chegou. Chegou foi agora a carta sua e o *Bumba-meu-poeta*. Nem se discute: coisa grande em tamanho, mas é grande também como poesia, seu Gil Vicente Juan del Encina, vulgo O Judeu, o auto está admirável e fica pra nós. Apenasmente temos que firmar um contratinho, isto é, sairá no número de agosto deste ano. Você tem que aceitar e nem discuta porque fazemos questão de publicar a coisa⁹.

Na continuação da carta, Mário relata ao amigo o motivo da desavença entre ele, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida. A questão estava relacionada ao uso de “brasileirismos” na língua literária, aspecto que teria sido apresentado pela primeira

8 Carta de Murilo Mendes para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 3 de março de 1932. Fundo Mário de Andrade, Arquivo IEB/USP, código de referência MA-C-CPL4657. Para a transcrição das cartas, a ortografia original foi atualizada ao padrão atual, preservando-se idiossincrasias linguísticas dos correspondentes.

9 Carta de Mário de Andrade para Murilo Mendes. São Paulo, 8 de março de 1932. Acervo Jorge de Lima, AMLB, código de referência JL VP RS MIS 128.

vez, de forma consciente, por Mário no seu poema “Noturno de Belo Horizonte” (1924), incluído no livro *Clã do jabuti* (1927):

O que acontece é que temos compromissos anteriores que não podem ser abalados mais: no número de agora abril vamos publicar uns poemas de Augusto Meyer, e no de junho seguinte publicaremos o “poema giratório”, do Luiz Aranha Pereira. Este Luiz Aranha Pereira foi um poetinha (em tamanho físico) simili-homem-feito que andou por aqui fazendo barulho em 1922, tempo de Semana de Arte Moderna. Depois arripou carreira de poesia, aprendeu um mundo de coisas sábias e hoje é minúsculo funcionário do Ministério das Relações Exteriores. Não faz mais poesia e nunca teve ocasião de ver nenhum dos poemas compridos dele publicado. A *Estética*, do Prudentinho, ia publicar no 3º número este “Poema Giratório”, mas sucedeu uma intrigalhada dos demônios em que, com vergonha confesso, também me meti. O fato é que o Ronald a todo vapor publicava meio à socapa *Toda a América*, onde vinha o poema “Brasil” dele, mas estava indignadíssimo com o Guilherme de Almeida, porque este com mais faca ou mais queijo na mão, inda ia ganhar dele em avanço de publicação com o *Raça*¹⁰. Soube e isso me doeu porque nós bem sabíamos, e o Manu dissera pro próprio Guilherme, que a moda de tais brasileirismos de momento tinha nascido do meu “Noturno de Belo Horizonte” que eu na mais ingênua das lealdades andara lendo por aí e os dois poetas laureados conheciam.

Fiquei todo espinafradinho, pedi pro amigo Luiz que me cedesse o lugar dele e o “Noturno” inda acabou saindo primeiro, pelo 3º número de *Estética*. Mas o Ronald bem tivera razão num artigo ou discurso, não lembro, de distinguir entre os artistas do Rio que chamava de “malandros” e os da província, e acabou ganhando da gente, pois antedatou o Brasil, e quem que agora vai provar que ele antedatou a coisa? O fato é que quando eu recitara o “Noturno” aí no Rio, por duas vezes, uma na casa do Elísio e outra na casa do Ronald, esta vez em reunião íntima, jamais que ele falara no Brasil dele, dissera mas outras coisas, em que se não me engano muito, estava o famoso estampido do baiaçu. Ora o 4º número de *Estética* não saiu mais e com isso o Luiz mais uma vez ficou inédito. Agora faz dez anos da Semana e no número de junho da *R.N.* o Prudente escreverá um estudo sobre ela. Eu escreverei um estudo sobre a obra inédita do Luiz que só eu possuo, nem ele! E publicaremos o “Poema Giratório”, que, com todos os vícios de época, sempre se conserva interessantíssimo. Assim o *Bumba-meu-poeta* ficará pro número imediatamente seguinte da *R.N.* Mande dizer que aceita, porque aceita mesmo, a única cópia está comigo e não dou mais ela nem que você brigue comigo, amicus Plato sed magis amica *R.N.*

Na conclusão da missiva, Mário, ao demonstrar relutância em enviar o poema “Girassol da madrugada”, declara sua predisposição mais para o exercício crítico do que para a escrita poética:

¹⁰ Publicado em livro em 1925.

E aproveite a ocasião pra me mandar outra cópia da “Jandira” que estou seco pra ler. Não mando o “Girassol da Madrugada”, porque, sem modéstia, acho que não vale a pena. Não acho ruim não, mas acho que você deve achar ruim. Ah companheiro, eu agora já estou naquela descida da montanha em que a gente procura as perfeições e não sabe mais se enlambuzar com o rouge dos lábios safadíssimos da verdadeira poesia, com perdão da palavra e da imagem. Deixe que eu ainda tenha a sabedoria de compreender e amar vocês, poetas verdadeiros, e você em especial, bumba, meu poeta, que depois duns turtuveios, após a publicação do livro, voltou de novo a equilibrar a coroa sobre a cabeça, olelê bumba riá! como se canta no Nordeste. Mas vocês não devem gostar de mim. Me contento de saber que teve um tempo em que já fui sustança, e dez anos de sustança cansa. Agora sou veneno, que não rima com sustança nem com cansa: veneno que não rimo mais com vocês. Me apupem, se quiserem, que está certo, o político Schmidt diz que já principiou, eu cá fico na minha adoração de vocês, quando são bons de verdade. Por isso toque nestes ossos e que vão de mim para os vossos, com o maior entusiasmo, chique palavra graçaranhica! Com o maior amor, chique palavra viadesca! Com o maior não-sei-o-quê pelo real Bumba meu poeta.

Em anexo à carta de 28 de maio de 1932, Murilo Mendes envia o poema “Jandira”, que será publicado, somente em 1941, no livro *O visionário*, e pede para Mário um número da *Revista Nova*, no qual havia sido publicada “A cartomante”:

Aí tem você a famigerada “Jandira”. Não sei escrever à máquina, sou antitécnico; se tiram a caneta da minha mão sou um sujeito perdido. Ando arrastando uma vasta preguiça... está explicado o tardio aparecimento dessa madona de 1931, Jandira. Que vontade de estar em São Paulo! Parece que invadiram a exposição do Di, amigo do Miguelzinho, e queimaram as mulatas... apesar da reação da colônia portuguesa. É o que rosnam por aqui. Afinal de contas, São Paulo é o único estado do Brasil que tem consciência coletiva. Você botou umas queixas naquela carta – carta de visagem comovente, mas safada no fundo. Ando afastado das cogitações da denominada “gente nova”, não sei bem o que eles pensam... quanto a mim, penso que *Macunaíma* responde a todos os mas, entretanto há exagero, restrições etc. Não sou 100% a favor de você, nem de ninguém. Nem ninguém é 100% a favor de ninguém. Nem deve ser mesmo. Em vez de dosar os elementos contra, doso os a favor. Que me importam, por exemplo, as fumaças de ópio de Baudelaire, os seus chinelos roxos, os cabelos verdes, os seus excessos de devoção ao Poe etc., se as *Flores do mal* botam uma pedra em tudo? Eu, que sou antissistemático, posso sair de mim mesmo para avaliar com justeza a sua posição, como sistema, na nossa literatura, e toda a significação finalística da sua obra. Cumprido esse dever positivamente crítico, boto o pijama e me delasso nas páginas do *Clã*, do *Macu* e do *Remate*, sem compromissos mais com as teorias. Vejo também que em certas páginas desse último livro há um estremecimento, onde se antecipa uma certa maturidade que dará à sua poesia uma ressonância maior; livre dos compromissos com o ambiente em q. se tem desenvolvido. Estou contra o Ataíde, que taxou de epidérmico esse livro. O diabo é que estou me surpreendendo numa latitude soi-disant crítica!... Fiquei ciente a respeito da publicação do *Bumba meu poeta*. Estive achando que é muito comprido, eu vou atrapalhar vocês!... não se

vexem, botem de lado. Se tiver por aí algum exemplar perdido da revista em que vem “A cartomante”, peço me mandar, não tenho cópia¹¹.

O telegrama de 25 de outubro de 1932 é assinado também por Aníbal Machado: “pedimos urgentes suas notícias. Esperamos poesia tenha se salvado meio catástrofe. Macunaíma deve ter ficado com algumas reservas de ‘não pode!’ e bananas líricas para diversas categorias”. No bilhete de 16 de junho de 1932, Murilo pede a Mário que envie ao pintor Di Cavalcanti o livro de contos *Galinha cega* de João Alphonsus de Guimaraens:

O João Alphonsus me mandou uma *Galinha cega*¹² pra eu servir ao Di. Acontece q. eu não sei o endereço do mesmo, desde q. ele se passou pra esse país amigo. Mando-a, portanto, ao s/ cuidado. Desculpe a liberdade. Já lhe mandei por 3 vezes a “Jandira”. Não recebeu? Insisto no “Girassol da madrugada”¹³.

Em 26 de junho de 1932, Mário escreve acusando o recebimento de “Jandira” e de *Bumba-meu-poeta*:

Recebi sua carta e enfim acuso recebimento da “Jandira” que de fato só me chegou da segunda vez. É uma aventura “Jandira”, simplesmente uma delícia. Acho ainda melhor que aquela outra mulher do fim pro princípio que publicamos na *R.N.* Mas essa Jandira é uma aventura, o *Bumba meu poeta* é formidável. Sinto que nasceu sob o signo da eternidade. Mas engraçado, estas últimas coisas de você me deixam, eu, que sou inteligente pra burro, numa atrapalhão safada, não consigo dizer nada sobre, gosto de ti porque gosto, e pronto. Inda um dia hei de pegar todas estas coisas novas de você, e tão novas mesmo, tão déroutantes¹⁴, e leio tudo duma assentada, esmiúço tudo, vou verificar por que escapatória maravilhosa você já está indo muito além do sobrerrealismo, sem no entanto abandonar seu caminho, numa evolução que sinto admiravelmente lógica mas que ainda não consigo explicar bem¹⁵.

Na continuação da carta, Mário, além de informar Murilo sobre o fato de que o poema “Girassol da madrugada” ainda não estava concluído, lhe envia um poema escrito em 1931, intitulado “Nova canção do Tamoio”:

11 Carta de Murilo Mendes para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 28 de maio de 1932. Fundo Mário de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MA-C-CPL4661.

12 Em 1932, no *Boletim de Ariel* (ano 2, n. 1), Murilo escreveu uma apresentação da *Galinha cega*.

13 Carta de Murilo Mendes para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1932. Fundo Mário de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MA-C-CPL4662.

14 “*Deroutantes*”, francesismo, está por “confusas”.

15 Carta de Mário de Andrade para Murilo Mendes. São Paulo, 26 de junho de 1932. Acervo Jorge de Lima, AMLB, código de referência JL VP RS MIS 128.

Você me pede que lhe mande o “Girassol da madrugada”, mas desta vez ainda não vai. Simplesmente porque tem dois versos dentro dele que me desgostam horivelmente e que careço mudar. Mas inda não tive tempo de rever os poemas, ou antes, rever esse pedaço. Mas, assim que mudar a coisa, lhe mandarei tudo. Aliás, outro dia, mexendo na minha pasta da secretaria, achei a lápis este poema, com a data de 17 de outubro de 31, quatro horas da madrugada. Não sei de que aventuras tenebrosas eu vinha pra estar assim safadamente cético, e escrever essas coisas. Não tem nada de bonito, a não ser o verso da Margarida, que esse gosto. Mas acho engraçado o resto e por isso lhe mando.

Nova canção do Tamoio

Entregue-me o espírito,
Carregue na força;
Disfarce o tamanho
Da bolsa mineira;
Revulte-se contra;
Descubra petróleo
Não tenha bichinho,
Controle a virtude,
Entreabra os ovários,
Fecunde com o vento.

Depois com malícia
Transporte o seu vício
Pras costas da Mãe;
Ponha o seu retrato
Em todos os records,
Só pratos do dia,
Recortes das folhas...
Lampeão, mas é intriga:
Russo condestável,
Chicago no leme;
E então é possível
Ir ver Margarida.

Porém não insista
E leve os gerânios.
Cosquinhas, alardes
Dos autos sensuais,
Vem o soberano
Gozando a explosão.
No peito! no peito!
Mas sem hesitar!
Que a faca que corta
Dá corte sem dor.

Agora é só espírito,
Desista da força;
Vem a cruz descendo
Do alto Corcovado,
Músicas e incensos
Corcovam no vento,
Mas sem fecundar...

Lamento, seu mano,
É um duro combate...
Eleve ou abata,
Viver é lutar.

Há duas diferenças fundamentais entre esse manuscrito e o que se lê na edição de Oneyda Alvarenga (1974) e na preparada por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo (2013): a modificação na pontuação e a substituição de um sintagma. “Faca que corta”, no verso 31, foi substituído por “faca de ponta”, sintagma que, mantendo o mesmo número de sílabas do anterior, remete mais à imagem do objeto (“ponta”) do que propriamente à sua função (“que corta”). Mário realizou 17 modificações na pontuação (sendo que o caso mais frequente foi a inserção da vírgula no lugar do ponto-e-vírgula), elemento evidentemente fundamental para a criação do ritmo, das pausas e da musicalidade. Na primeira estrofe, foram substituídos os pontos-e-vírgulas (versos 2, 4 e 5) e foi inserida uma vírgula (verso 6). Na segunda estrofe, houve inserção de duas vírgulas (verso 11), substituição do ponto-e-vírgula (no seu lugar, no verso 13, foi inserido o ponto final, e, no verso 20, foram postos os dois-pontos), substituição das reticências pela vírgula (verso 17), inserção de parêntesis (no verso 18, entre as palavras “mas é intriga”). Na terceira estrofe, foram inseridos uma vírgula (verso 25), um ponto-final no lugar da vírgula (verso 26), dois-pontos no lugar do ponto-final (verso 28). Na quarta estrofe, foi substituído o ponto-e-vírgula pela vírgula (verso 34) e foi inserida uma vírgula (verso 38). Na quinta estrofe, foram substituídas as reticências pelo ponto-e-vírgula (verso 41). É interessante notar como Mário suprimiu, por duas vezes, as reticências, mas a manteve, no verso 39, ao final da terceira estrofe: “Mas sem fecundar...”. Parece – arriscamo-nos numa tímida interpretação – que Mário preferiu retirar o excessivo lirismo, que as reticências criavam nos versos 17 e 41, e decidiu mantê-las, no verso 39, no qual as reticências parecem, mais do que ativar efeitos líricos, criar uma pausa necessária para a áspera imagem final da vida como luta.

Na conclusão da missiva de 26 de junho de 1932, Mário analisa o próprio poema, destacando um “obscurantismo consciente” (“não entendo nada do que isso quererá dizer”) em certas construções de seu texto:

E ciao que estou com pressa. Não é pândego? Não gosto muito daquele “soberano gozando a explosão”, não sei bem por que, não entendo nada do que isso quererá dizer. Será soberano dinheiro, ou soberano classe? O andamento do sentido parece indicar soberano dinheiro, mas não consigo sentir soberano dinheiro e quando leio a passagem

é soberano gente, soberano classe que me vem na imagem, tanto mais que a explosão, parece que está mandando o soberano à puta que o pariu. Mas então por que será que o soberano está gozando!... Não sinto, mas não tenho razão nenhuma que me permita mudar esses versos, e tirar é impossível, repare que corta todo o ritmo do sentimento. Talvez inda decore essa poesia que é boa pra fazer a gente andar em passo bem rápido na rua, e, dizendo, dizendo, inda cabe uma interpretação pra esses dois versos, ou arrebente dentro de mim qualquer substituição mais lógica deles. E agora ciao de verdade.

“Nova canção do Tamoio”, junto a um conjunto de 24 “Poesias ‘malditas’”, foi publicado postumamente, pela primeira vez, na *Revista do Livro* (1960), por Oneyda Alvarenga, a qual o republicou, em 1974, no volume *Mário de Andrade, um pouco*. A autora, para explicar o termo “maldito”, acrescenta a seguinte nota:

A razão do “malditos” [...] é bom acentuar desde já que o qualificativo não implica, aí, o sentido de perverso, satânico, incômodo aos outros, fora dos padrões de comportamento geralmente adotados, com que é comumente usado nos juízos literários. “Malditos” porque quase renegados pelo autor. (ALVARENGA, 1974, p. 110).

Na mesma nota, Oneyda Alvarenga se deteve a descrever o conjunto de poemas, no qual está inserida a “Nova canção do Tamoio”, explicando o itinerário editorial do texto:

No início de 1944, Mário de Andrade me deu os vinte e quatro poemas e a série de quadras que ora publico, acompanhando-os de uma explicação mais ou menos assim: não achava esses versos merecedores de publicação, mas também não tinha coragem de destruí-los; eram meus. O conjunto se divide em catorze composições anteriores a 1917, e onze escritas de 1924 a 1933. [...] A exclusão que impediu a esses poemas a vida em letra de forma e o ingresso nas *Obras completas*, não tirou ao presente que recebi o seu único e claríssimo sentido: Se você achar que valha a pena, publique um dia esses versos, quando houver um momento adequado. Que tais poesias devessem ser publicadas, sempre me pareceu fora de dúvida, e a certeza independe de qualquer julgamento da beleza delas, da sua excelência ou precariedade como obras de arte. A posição que Mário de Andrade ocupa na literatura brasileira, a esta altura, já confere, a tudo quanto ele escreveu, pelo menos um valor de documento necessário ao exame dos seus caminhos intelectuais e artísticos. (ALVARENGA, 1974, p. 110-111).

Em 9 de dezembro de 1933, Murilo acusa, finalmente, o recebimento do poema “Girassol da madrugada” e dá conselhos a Mário¹⁶. Pelo que essa carta indica, Mário enviou o poema para Murilo, pedindo sugestões sobre a substituição do sétimo verso da quarta estrofe (“O segundo era o louro espanhol”). Murilo, no entanto, emprestou o manuscrito para o amigo Jorge de Lima e, de fato, o manuscrito datilografado encontra-se hoje no acervo de Jorge de Lima, no dossiê referente às cartas inéditas escritas por Mário para Jorge. No manuscrito de “Girassol da madrugada”, enviado

16 Carta de Murilo Mendes para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1933. Fundo Mário de Andrade, Arquivo do IEB/USP, código de referência MA-C-CPL4665.

para Murilo, Mário, no final da quarta estrofe, incluiu esta nota: “O verso do espanhol será substituído, o Brasil ainda não comporta coisas assim. Penso em: ‘O segundo eclipse, boi que fala, catacumba’. Ou talvez: ‘O segundo, as prisões não condenarão nada, as ciências não corrigirão nada’. Prefiro o primeiro, o que você acha?”. Murilo, nessa mesma carta, aconselha Mário a não modificar o verso, porque a substituição proposta não seria adequada, segundo ele, do ponto de vista estético, e deixa a responsabilidade da publicação do texto a cargo do escritor paulista, o qual, de fato, modificou o verso do poema, publicado somente em 1941, junto aos inéditos de *Livro azul*, no volume *Poesias*. No lugar de “O segundo era o louro espanhol”, Mário inseriu “O segundo... eclipse, boi que fala, cataclisma”. Como o eu lírico está mencionando seus amores, a referência homoerótica teria soado muito forte no Brasil dos anos 1930, conforme Mário escreveu no manuscrito (“O verso do espanhol será substituído, o Brasil ainda não comporta coisas assim”).

Há também menções ao “Girassol da madrugada” na correspondência trocada entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira (cf. a cartas de 14 de abril de 1931; de 2 de maio de 1931; de 21 de janeiro de 1933; e de 14 de junho de 1933). Mário enviou diferentes versões do poema a Bandeira, o qual afirmou, na carta de 14 de junho de 1933, que, em se tratando do trecho que menciona o “louro espanhol”, entre as variantes enviadas, ele preferia o verso “O segundo, eclipse, boi que fala, catacumba”. Afirma: “é bem poesia, mas não dá o sentido a ninguém. Decida entre Verdade e Poesia” (MORAES, 2000, p. 562). Já na missiva de 21 de janeiro de 1933, Bandeira havia aconselhado o amigo a retirar o verso polêmico: “Suprima o louro espanhol e ponha alguma equivalência, por exemplo: ‘Do terceiro nem é bom falar’” (MORAES, 2000, p. 549).

Conforme aponta Júlio Castañon Guimarães, as correspondências de escritores colocam em evidência elementos de interpretação que vão além da dimensão pessoal, ao trazerem informações sobre a produção poética ou sobre a crítica literária desses autores:

E aí já se tem pelo menos indício de como o conteúdo de uma correspondência para além de sua dimensão pessoal pode adquirir repercussão mais ampla. Além desses aspectos, as cartas podem ser deflagradoras de massa de informações que não está exatamente presente nelas, que ultrapassa seus limites. (GUIMARÃES, 2006, p. 9).

A substituição do verso mencionado representa um elemento importante para os estudos da poesia profundamente cifrada de Mário de Andrade. Nesse sentido, será necessário reler a produção do grande poeta modernista à luz das novas teorias de gênero e de sexualidade, que apontam para como o “fantasma do gênero” foi instigado, nas sociedades modernas, promovendo medo e censura:

Colocar o fantasma do “gênero” em circulação também é uma forma encontrada pelos poderes existentes – Estados, igrejas, movimentos políticos – para atemorizar as pessoas, de modo que elas retornem a suas fileiras, aceitem a censura e externalizem seu medo e ódio contra comunidades vulneráveis. Esses poderes não só recorrem aos medos reais de muitas pessoas da classe trabalhadora quanto ao próprio futuro profissional ou à sacralidade de sua vida familiar como incitam esses medos, convenientemente insistindo, por assim

dizer, que as pessoas identifiquem no “gênero” a verdadeira causa de seus sentimentos de ansiedade e apreensão em relação ao mundo. (BUTLER, 2024, p. 12).

Murilo Mendes,

Estava escrevendo só Murilo mas imaginei no pintor espanhol, ficou tão bôsta, que acabei escrevendo o nome inteiro de você, não por segurança mas por causa do pintor. Mas não tem nada de ficar admirado de eu não ter mandado nenhuma palavra sobre a Tardir. Ou você está sonhando e não mandou nada ou a coisa se perdeu, nesta rua, nesta rua, no meu bosque solidão, que absolutamente não chegou. Chegou por causa da carta sua e o Lib, Meu Poeta. Não se discute coisa grande em tamanho, mas é grande também como poesia, seu Gil Vicente Juan del Encina, vulgo O Fúgaro, o auto está admirável e fica pra nós. Apenas temos que firmar um contratinho, isto é, deixar no número de agosto deste ano. Você tem que aceitar e não discute mais porque sabemos que se publica a coisa. O que acontece é que temos compromissos anteriores que não podem ser abalados mais: no número de agosto de agora vamos publicar uma poesia de Augusto Meyer, e no de julho seguinte publicaremos o 33033333 Poema Giratorio, no 12 de maio de 1932, no 12 de maio de 1932, pois o Poema Giratorio foi um poema (em tamanho físico) 33033333 que andou por aqui quando murilo em 1932, tempo da Semana de Arte Moderna. Depois arrripou carreira de poesia, aprendeu um mundo de coisas e hoje é ministro da Secretaria de Relações Exteriores. Não faz mais poesia e nunca teve ocasião de ver nenhum poema dos compridos dele publicado. A Estetico, do Prudentino ia publicar no 3º número este Poema Giratorio, mas sucedeu uma intrigaçada dos demonios em que, por vergonha, confesso, também me meti. O fato é que o Ronald a todo vapor publicava meio a socapa Toda a America, onde vinha o poema Brasil dele, mas estava indignadissimo com o Guilherme de Almeida porque este com mais fôlego ou mais queijo na mão, ainda ia ganhar dele em avanço de publicação com o Baça. Sube e isso me doeu porque nós bem sabíamos, e o Manu dissera pro proprio Guilherme que a moda de tais brasileirismos de momento, tinham nascido do meu Noturno de Belo Horizonte que eu na mais ingenua das lealdades andava lendo por aí e os dois poetas laureados conheciam. Fimci todo espinafradinho, pedi pro amigo Luiz que me cedesse o lugar dele e o Noturno ainda acabou saindo primeiro, pelo 3º número da Estetico. Mas o Ronald bem tivera razão num artigo ou discurso, não lembro, de distinguir entre os artistas do Rio que chamava de “malendros” e os da provincia, acabou ganhando da gente, pois antedatou o Brasil, e quem que agora vai provar que ele an-

Figura 1 – Carta de Mário de Andrade para Murilo Mendes. São Paulo, 8 de março de 1932, p. 1. Acervo Jorge de Lima, AMLB, código de referência JL VP RS MIS 128

tedador a coisa? O fato é que quando eu recitara o Retorno aí no Rio, por duas vezes, uma na casa do Elísio e outra na casa do Ronald, esta vez em reunião íntima, jamais que ele falara no Brasil dele, dissersa mas outras coisas, em suma não me engano muito, estava o famoso estampido do baiaçá. Or o 48 número, da Estética não saiu mais e com isso o Luiz mais uma vez ficou inédito. Agora fazem dez anos da semana e no número de junho da R.N. o Prudente escreveu um estudo sobre ela. Eu escreverei um estudo sobre a obra inédita do Luiz que só eu possuo, nem ele! e publicaremos o Poema Giratório, que com todos os vícios de época, sempre se conserva interessantíssimo. Assim o Dumba Meu Poeta ficará pro número imediatamente seguinte da R.N. Mando dizer que aceita, porque aceita mesmo, a única cópia está comigo e não dou mais, ele nem que você brigue comigo, amicus Plato sed magis amica R.N. E aproveito a ocasião pra lhe mandar outra cópia da Jendira que estou sócio pra ler. Não mando o Girasol da Madrugada porque, sem modestia, acho que não vale a pena. Não ache ruim não, mas acho que você deve achar ruim. Ah companheiro, eu agora já estou naquela descida da montanha em que a gente procura as perfeições e não sabe mais se enlamburar com o rouge dos lábios safadíssimos da verdadeira poesia, com perdão da palavra e da imagem, deixo que eu ainda tenha a subdoria de compreender e amar vocês, poetas verdadeiros, e você em especial, bumba meu poeta, que depois duma turtuvelação, após a publicação do livro, voltou de novo a equilibrar a cabeça sobre o caboclo, olala bumba ri, como se canta no cordão. Mas você não deve seostar de mim. Me contém o de saber que teve um tempo em que já fui sustança, e dez anos de sustança canga. Agora sou veneno, que não rima com sustança nem com canga: veneno que não rima mais com vocês. Me apu-pem, se quiserem, que está certo, o político Schmidt diz que já principiou, eu só me fico na minha adoração de vocês, quando são bons de verdade. Por isso togo nestes casos que vão de mim para os vossos, com o maior entusiasmo, chi que palavra gragaráfica! com o maior amor, chi que palavra viadesca! com o maior não-zei-o-quê pelo real Dumba Meu Poeta.

O'iao

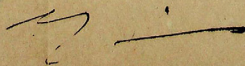


Figura 2 – Carta de Mário de Andrade para Murilo Mendes. São Paulo, 8 de março de 1932, p. 2. Acervo Jorge de Lima, AMLB, código de referência JL VP RS MIS 128

S. Paulo, 26-VI-32

Murilo,

recebi sua carta e enfim acuso recebimento da Jandira que de fato só me chegou da segunda vez. É uma ventura Jandira, simplesmente uma delícia. Acho ainda melhor que aquela outra mulher do fim pro princípio que publicamos na R.N. Mas si Jandira é uma ventura, o Bumba meu Poeta é formidável. Sinto que nasceu sob o signo da eternidade. Mas engraçado, estas últimas coisas de você, me deixam, eu, que sou inteligente pra burro, numa atrapalhão safada, não consigo dizer nada sobre, gosto de ti porquê gosto, e pronto. Inda um dia hei-de pgar tôdas estas coisas novas de você, e tão novas mesmo, tão deroutantes, e leio tudo duma assentada, esmiuço tudo, vou verificar por que escapatoria maravilhosa, você já está indo muito alem do Sobrerrealismo, sem no entanto abandonar seu caminho, numa evolução que sinto admiravelmente logica mas que ainda não consigo explicar bem.¶

Você me pede que lhe mande o Girasol da Madrugada, mas desta vez ainda não vai. Simplesmente porquê tem dois versos dentro dele que me ~~do~~ desgostam horriavelmente e que careço mudar. Mas inda não tive tempo de rever os poemas, ou antes, rever êsse pedaço. Mas assim que mudar a coisa, lhe mandarei tudo. Aliás outro dia, mexendo na minha pasta da secretária, achei a lapis, êste poema, com a data de 17 de outubro de 31, quatro horas da madrugada. Não sei de quê aventuras tenebrosas eu vinha pra estar assim safadamente ceptico, e escrever essas coisas. Não tem nada de bonito, a não ser o verso da ~~Margarida~~, que êsse gosto. Mas acho engraçado o resto e por isso lhe mando: *

NOVA CANÇÃO DO TAMOIO

Entregue-me d'espírito,
Carregue na fôrça;
Disfarce o tamanho
Da bolsa mineira;
Revolte-se contra;
Descubra petroleo;
Não tenha bichinho,
Controle a virtude,
Estreabra os ovarios,
Fecunde com o vento.

Depois com malícia
Transporte o seu vício

Figura 3 – Carta de Mário de Andrade para Murilo Mendes. São Paulo, 26 de junho de 1932, p. 1. Acervo Jorge de Lima, AMLB, código de referência JL VP RS MIS 128

Prás costas da Mãe;
Ponha o seu retrato
Em todos os récorás,
Só pratos do dia,
Recortes das folhas...
Lampeão, mas é intriga:
Russo condestável,
Chicago no leme;
E então é possível
Ir ver Margarida.

Porém não insista
E leve os gerânios.
Cósquinhos, alardes
Dos autos sensuais,
Vem o soberano
Gosando a explosão.
No peito! no peito!
Mas sem hesitar!
Que a faca ~~que corta~~ que corta
Da corte sem dor.

Agora é só espírito,
Desista da força;
Vem a cruz descendo
Do alto Corcovado,
Músicas e incensos
Corcovam no vento,
Mas sem fecundar...

Lamento, seu mano,
É um duro combate...
Eleve ou abata,
Viver é lutar.

E ciao que estou com pressa. Não é pandego? Não gosto muito daquele "soberano gosando a explosão", não sei bem porquê, não entendo nada do que isso querará dizer. Será soberano dinheiro, ou soberano classe? o andamento do sentido parece indicar soberano dinheiro, mas não consigo sentir soberano dinheiro e quando leio a passagem é soberano gente, soberano classe que me vem na imagem, tanto mais que a explosão, parece que está mandando o soberano á puta que o pariu. Mas então porque será que o soberano está gosando!... Não sinto, ~~mas não tenho razão nenhuma~~ mas não tenho razão nenhuma que me permita mudar êsses versos, e tirar é impossível, repare que corta tudo o ritmo do sentimento. Talvez inda decore essa poesia que é boa pra fazer a gente andar em passo bem rápido na rua, e, dizendo, dizendo, inda ache uma interpretação pra êsses dois versos, ou arrebitando dentro de mim qualquer substituição mais lógica deles. E agora ciao de verdade, com um abraço do

Figura 4 – Carta de Mário de Andrade para Murilo Mendes. São Paulo, 26 de junho de 1932, p. 2. Acervo Jorge de Lima, AMLB, código de referência JL VP RS MIS 128

S. Paulo e São João de 1933

Seu Murilo,

não repare esta demora em agradecer a sua História do Brasil. Gostei muito do livro, embora não ache que êle mantenha o diapasão lirico do livro anterior nem do Bumba, meu Poeta. Você é admiravel na satira, e pega o falso sublime das coisas com uma garra de martirio. E alem dêsse principal, as coisas engraçadas são numerosissimas, o que, sem querer, leva a gente a confundir o seu livro com historias metodo cònfuso, coleções de anedotas etc. Mas nisso a culpa é muito pouco sua e muito grandemente do leitor. O muito pouco de culpa que você tem no caso é porêem de enorme importancia e maltrata muito o lirismo: é a sistematização do assunto e seguimento dele pela ordem dos seculos e das datas. Tambem é possível descobrir nessa sistematização um intuito satirico contra os poetinhas dos Estados Unidos do Brasil, mas os poetinhas tem tão pouca importancia que a intenção de satirizar desaparece. Acho que foi um defeito muito grande você se entregar assim desleixadamente a um assunto só. No fundo, com suas excelencias de satira e de graça, o livro ficou pobre.

Como vai dessa vida e do mês do Rio de Janeiro? Já sei que o Cicero escreveu um livro diz-que fabuloso que estou morrendo de vontade de ler. Eu não faço nada. A vida não deixa e o resto do tempo é pra xingar os ladrões que estão aqui ou que de longe nos aguardam sobre os pincaros duma illusoria avidéz, está engraçado. São Paulo grunhe de arte. Sete exposições plasticas ao mesmo tempo, fóra os corpos nas ruas e a neblina que está maravilhosa êste ano. A neblina é separatista e deu de aparecer agora, como nunca. Ontem, nos bairros, dum revérbero não se via nem sinal do outro, ás duas horas da manhã, dava medo. Você entrava em pleno desconhecido, numa sensação admiravel de emboscada proxima. Andei assim banzando com um amigo até que não pudemos mais e a roupa pingava da agua das represas. Mas o automovel teve de nos levar a passo pra casa. Agora está fazendo muito

Figura 5 – Carta de Mário de Andrade para Murilo Mendes. São Paulo, 24 de junho de 1933, p. I. Acervo Jorge de Lima, AMLB, código de referência JL VP RS MIS 128

Sol e tenho de ir no Brailowsky, matinée, pra dar notícia. Só por causa da notícia. Até breve.

Mário de Andrade

Figura 6 – Carta de Mário de Andrade para Murilo Mendes. São Paulo, 24 de junho de 1933, p. 2. Acervo Jorge de Lima, AMLB, código de referência JL VP RS MIS 128

Mario de Andrade

G I R A S O L D A M A D R U G A D A

a R. G.

S. Paulo
1931

Figura 7 – Manuscrito do poema “Girassol da madrugada”, de 1931 (capa)

I

Duma cantante alegria onde riem-se as alvas sereias
Te olho como se deve olhar, contemplação;
E a lâmina que a luz tauria de indolências
É toda um esplendor de ti, riso escolhido no céu.

Assim. que jamais um poder te humanize. É feliz
Deixar que o meu olhar te conceda o que é teu.
Carne que é flor de girasol, sombra de anil,
Eu encontro em mim mesmo uma espécie de abril,
Em que se espraia o teu sinal, suave, perpetuamente.

Figura 8 – Manuscrito do poema “Girassol da madrugada”, de 1931, p. 1

II

Si o teu perfil é purissimo, si os teus labios
São crianças que se esvaecem no leite,
Si é pueril o teu olhar que não reflete por detrás,
Si te inclinas e a sombra caminha na direção do futuro:

Eu sei que tu sabes o que eu não sei que tu sabes,
Em ti se resume a perversa e imaculada correria dos fatos
És grande por demais para que sejas só felicidade...
Estudo o que eu aceito que me sejas
Só pra que o sono passe, e me acordares
Com a aurora incalculavelmente mansa de sorriso.

Figura 9 – Manuscrito do poema “Girassol da madrugada”, de 1931, p. 2

III

Não abandonarei jamais de-noite as tuas caricias,
De-dia não seremos nada e as ambições convulsivas
Nos turbilhonarão com a fadiga da poeira
Em que o Sol chapeará torvelins uniformes.

E voltarei sempre de-noite ás tuas caricias,
E serão buzios e bumbas e tripudios invisíveis
Porquê a Divindade muito naturalmente virá.
Agressiva ela virá sentar em nosso tétó,
E seus monstruosos pés pesarão sobre nossas cabeças,
De-noite, sobre nossas cabeças inutilizadas pelo amor.

Figura 10 – Manuscrito do poema “Girassol da madrugada”, de 1931, p. 3

IV

Teu dedo curioso me segue lento no rosto
Os sulcos, as sombras machucadas por onde a vida passou,
que silêncio, prenda minha... que desvio triunfal da verdade.
Que círculos vagareiros na lagôa que uma asa gratuita reçou.

Tive quatro amores eternos...
O primeiro era a moça donzela,
O segundo era o louro espanhol,
O terceiro era a rica senhora,
O quarto és tu... E eu afinal me repousei dos meus cuidados.

Nota: O verso do espanhol, pra publicação será substituído, e
o Brasil ainda não comporta coisa assim. Penso em:

"O segundo, eclipse, boi que fala, catacumba,"
ou talvez:

"O segundo, as prisões não condenarão nada, as ciencias
não corrigirão nada,"

Prefiro o primeiro, o quê você acha?

Figura II – Manuscrito do poema "Girassol da madrugada", de 1931, p. 4

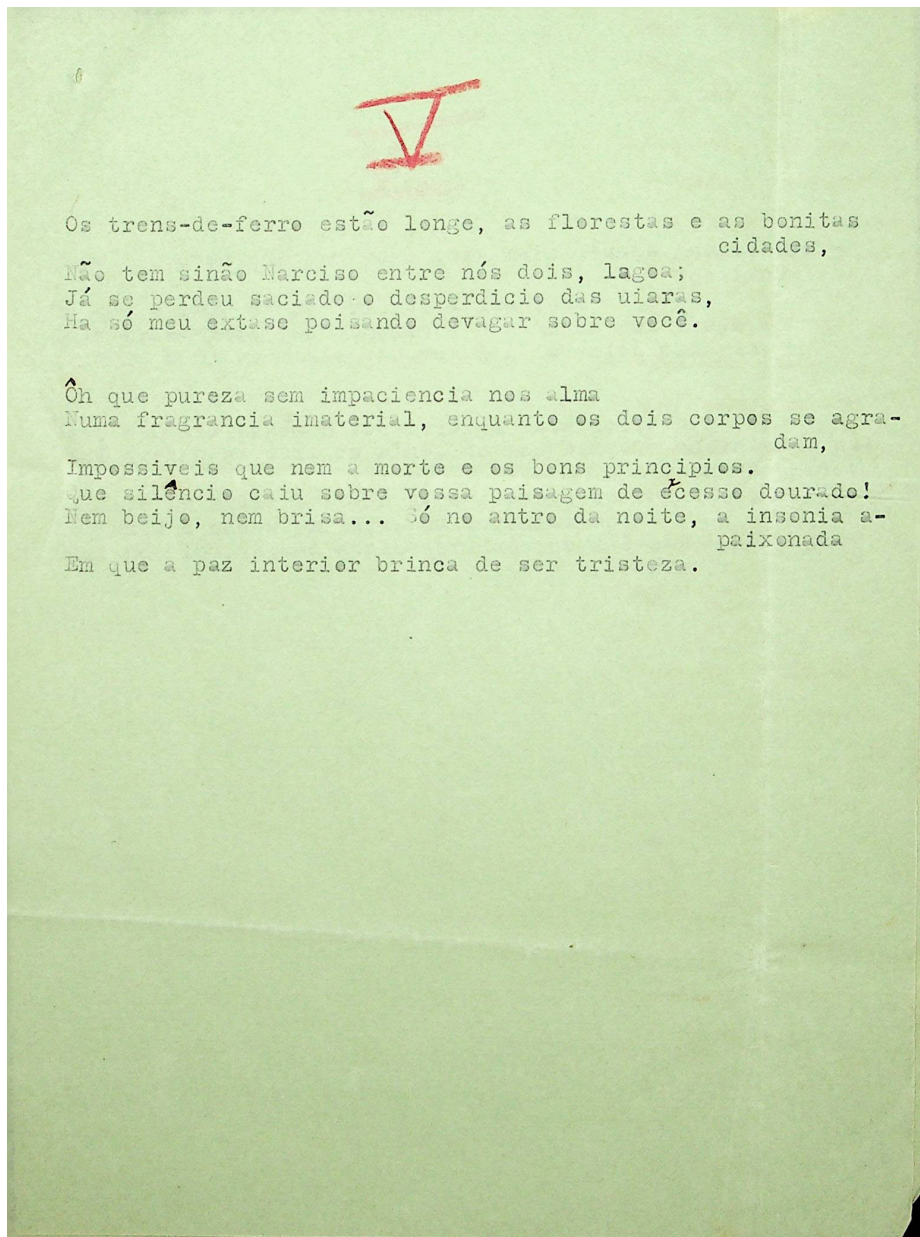


Figura 12 – Manuscrito do poema “Girassol da madrugada”, de 1931, p. 5

VI

Diga ao menos que nem você quer mais dêsses gestos trai-
çoeiros

Em que o amor se compõe feito uma luta,
Isso trará mais paz perquanto o caminho foi longo,
Abrindo o nosso passo através das laranjas maduras.

Vecê não diz porém o vesso corpo está delindo no ar,
Vecê apenas esconde os olhos no meu braço e encontra a paz
na escuridão.

A noite se esvai lá fóra serena sobre os telhados,
Enquanto o nosso par aguarda solenissimo,
Radiando luz, nesse esplendor dos que não sabem mais pra
onde ir.

Figura 13 – Manuscrito do poema “Girassol da madrugada”, de 1931, p. 6

VII

A noite se esvai lá fóra serena sobre os telhados
Num vago rumor confuso de mar e asas espalmadas,
Eu, debruçado sobre vossa perfeição, num cessar ardentis-
simo,
Agora pouso, agora vou beber vosso olhar estagnado, ôh mi-
nha lagoa.

Eis que ciumenta noção de tempo tropeçando em maracás,
Assusta guarás, colhereiras e briga com os arlequins,
Vem chegando a manhã... Porém, mais compacta que a morte,
Para nós é a sonolenta noite que nasce detrás das cari-
cias esparsas.

Flor! flor!... Graça dourada!... Flor!...

Figura 14 – Manuscrito do poema “Girassol da madrugada”, de 1931, p. 7

RAPHAEL SALOMÃO KHÉDE é professor associado de Língua e Literatura Italiana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e responsável pelo Acordo de Cooperação Internacional entre a UERJ e a Università degli Studi Internazionali di Roma (Unint).
raphaelsalomao@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3736-2526>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme de. *Raça*. São Paulo: Typographia Paulista de Jose Napoli, 1925.
- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.
- ANDRADE, Mario. *Clã do jabuti*. 1927.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Cupolo, 1928.
- ANDRADE, Mário de. *Remate de males*. São Paulo: Cupolo, 1930.
- ANDRADE, Mário de. Murilo Mendes. *Diário Nacional*, n. 1.059, 21 de dezembro de 1930, p. 3. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*. São Paulo: Editora Piratininga, 1934.
- ANDRADE, Mário de. “A poesia em pânico”. Vida literária. *Diário de Notícias*, n. 5.045, Rio de Janeiro, 4 de abril de 1939, p. 2. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Americ, 1943a.
- ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins, 1943b.
- ANDRADE, Mário de. Nova canção do Tamoio. Poesias “malditas”. *Revista do Livro*, ano V, n. 20, dezembro de 1960, Instituto Nacional do Livro/MEC, p. 100-101. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Garnier-Itatiaia, 1989.
- ANDRADE, Mário de. (1943). A poesia em 1930 (1931). In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 27-45.
- ANDRADE, Mário de. (1946). A poesia em ênico (1939). In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passari-nho*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955, p. 45-52.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BANDEIRA, Manuel. Murilo Mendes. *Diário Nacional*, n. 1.040, 29 de novembro de 1930, p. 3. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

- BUTLER, Judith. *Quem tem medo de gênero?*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2024.
- FIGUEIREDO, Tatiana longo; LOPEZ, Telê Ancona. *Poesias completas*, um livro multifário. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 25-53.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. O jogo das cartas. In: MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário, Otávio: cartas de Mário de Andrade a Otávio Dias Leite (1936-1944)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo-IEB/USP, 2006, p. 9-12.
- LOPEZ, Telê Ancona. Um idílio no modernismo brasileiro. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Estabelecimento de texto Marlene Gomes Mendes. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 110-118.
- MENDES, Murilo. *Poemas 1925-1929*. Juiz de Fora: Editorial Dias Cardoso, 1930.
- MENDES, Murilo. *A cartomante*. *Revista Nova*, São Paulo, ano 1, n. 4, 15 de dezembro de 1931, p. 526-527. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- MENDES, Murilo. *Bumba-meu-poeta*. *Revista Nova*, São Paulo, ano 2, n. 8-10, 15 de dezembro de 1932, p. 8-22. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.
- MENDES, Murilo. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932b.
- MENDES, Murilo. Apresentação da “Galinha cega”. *Boletim de Ariel*, ano II, n. 2, novembro de 1932c, p. 41. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=072702&pasta=ano%20193&pesq=%22galinha%20cega%22&pagfis=98>. Acesso em: jul. 2025.
- MENDES, Murilo. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.
- MENDES, Murilo. *O visionário: poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.
- MENDES, Murilo. *As metamorfoses: poemas*. Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000.

criação • creation)



Com a palavra, Tom Zé

[*With the word, Tom Zé*]

Tom Zé¹

RESUMO • Fala proferida por ocasião da homenagem feita pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo ao artista Tom Zé pelo conjunto da obra e contribuição para a cultura brasileira. A cerimônia aconteceu no dia 24 de junho de 2025, no Auditório István Jancsó, na Cidade Universitária, *campus* do Butantã. • **PALAVRAS-CHAVE** • Tom Zé; homenagem; IEB. •

ABSTRACT • Speech delivered on the occasion of the tribute organized by the Institute of Brazilian Studies at the University of São Paulo in honor of the artist Tom Zé, in recognition of his body of work and his contribution to Brazilian culture. The ceremony was held on June 24, 2025, at the István Jancsó Auditorium, University City, Butantã campus. • **KEYWORDS** • Tom Zé; homage; IEB.

Recebido em 6 de outubro de 2025

Aprovado em 3 de novembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

ZÉ, Tom. Com a Palavra, Tom Zé. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10773.



Seção: Criação

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10773

¹ Academia Paulista de Letras (APL, São Paulo, SP, Brasil).

Boa noite a cada um, a todos.

Guimarães Rosa, mentor estabelecido na minha juventude, está aqui conosco, neste espaço. Outro mentor, Mário de Andrade, também está aqui, entre nós, nesta “São Paulo! comoção de minha vida...” com seus “mil milhões de rosas paulistanas” (ANDRADE, 1922, p. 43; p. 63).

E Tarsila do Amaral, *caipirinha vestida por Poiret*, mestra de cores e linhas de requintada simplicidade brasileira.

Bem difícil citar alguns desses tantos acervos... Organizei pela pertinência em meu passado. O IEB tem seus critérios, também preciso ter.

IEB, obrigado pelo conhecimento difundido por seus cursos, para que nossa origem não se extravie, ou quem se perde sou eu, somos nós.

Sérgio Buarque de Holanda, que abriu esta porta de brasileirice em 1962, muito obrigado. Cada acervo guardado é uma célula do corpo de nossa raça. Negra, loura, mulata, asiática, branca. Inútil pôr em ordem alfabética. Não somos ordem alfabética, somos notas de uma partitura de ritmos, uma composição registrada a cada minuto.

Este imigrante aqui, vindo de Irará, Bahia, agradece à Pauliceia marioandradiana o acolhimento desta noite. Eu vou cantar com Daniel Maia. Vamos?

SOBRE O AUTOR

TOM ZÉ é músico, cantor, compositor, arranjador e integrante da Academia Paulista de Letras.
revistaieb@usp.br

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIA

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*: dezembro de 1920 a dezembro de 1921. São Paulo: Casa Mayença, 1922. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7651>. Acesso em: nov. 2025.

O IEB homenageia Tom Zé

[The IEB pays tribute to Tom Zé]

Luciana Suarez Galvão¹

RESUMO • Fala proferida por ocasião da homenagem feita pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo ao artista Tom Zé pelo conjunto da obra e contribuição para a cultura brasileira. A cerimônia aconteceu no dia 24 de junho de 2025, no Auditório István Jancsó, na Cidade Universitária, *campus* do Butantã. • **PALAVRAS-CHAVE** • Tom Zé; homenagem;

IEB. • **ABSTRACT** • Speech delivered on the occasion of the tribute organized by the Institute of Brazilian Studies at the University of São Paulo in honor of the artist Tom Zé, in recognition of his body of work and his contribution to Brazilian culture. The ceremony was held on June 24, 2025, at the István Jancsó Auditorium, University City, Butantã campus. • **KEYWORDS** • Tom Zé; homage; IEB.

Recebido em 6 de outubro de 2025

Aprovado em 3 de novembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

GALVÃO, Luciana Suarez. O IEB homenageia Tom Zé. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10772.



Seção: Criação

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10772

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

Achei difícil encontrar as palavras para essa fala. Não sou da área das artes, sou economista de formação e estudo história do Brasil. Talvez para um artista grandioso como Tom Zé encontrar palavras para uma ocasião como essa seja fácil. Mas para mim não é.

Lembro-me de alguns trechos de sua música que sempre tocaram meu coração. Frases no meio de letras complexas, muitas vezes acompanhadas de uma música alegre, outras nem tanto.

Poesias de uma qualidade rara, que talvez ele ache triviais, mas nós sabemos que não são. Construções que interpretam o Brasil, o povo brasileiro, o sentimento presente em nosso cotidiano, o sofrimento que atravessa a desigualdade social. Verdadeiros estudos brasileiros são seus discos.

Com essa homenagem, queremos iniciar uma tradição sem ter que usar nenhum “quilo de medo” (ZÉ, 1972), só alegria.

Porque HOJE, meninas e meninos, senhoras e senhores, a felicidade está desabando sobre nós!

SOBRE A AUTORA

LUCIANA SUAREZ GALVÃO é professora associada e vice-diretora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

lsgalvao@usp.br

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

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIA

ZÉ, Tom. Senhor cidadão. In: ZÉ, Tom. Se o caso é chorar. Continental, 1972. Faixa 6.

A cosmovisão tropicalista de Tom Zé

[*The tropicalist cosmology of Tom Zé*]

Guilherme Grandi¹

RESUMO • Fala proferida por ocasião da homenagem feita pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo ao artista Tom Zé pelo conjunto da obra e contribuição para a cultura brasileira. A cerimônia aconteceu no dia 24 de junho de 2025, no Auditório István Jancsó, na Cidade Universitária, *campus* do Butantã. • **PALAVRAS-CHAVE** • Tom Zé; homenagem; IEB. • **ABSTRACT** • Speech

delivered on the occasion of the tribute organized by the Institute of Brazilian Studies at the University of São Paulo in honor of the artist Tom Zé, in recognition of his body of work and his contribution to Brazilian culture. The ceremony was held on June 24, 2025, at the István Jancsó Auditorium, University City, Butantã campus. • **KEYWORDS** • Tom Zé; homage; IEB.

Recebido em 6 de outubro de 2025

Aprovado em 3 de novembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

GRANDI, Guilherme. A cosmovisão tropicalista de Tom Zé. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10773.



Seção: Criação

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10773

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

Quando ele chegou das estrelas, entrou na Terra por uma caverna chamada nascer! Natural de Irará, Bahia, Antônio José Santana Martins, nasceu em 11 de outubro de 1936. Tom Zé, como é nacional e internacionalmente conhecido, é um artista singularmente complexo e musicalmente inventivo, um compositor poeta-trovador que consegue, por meio da sua obra musical, fundir os diversos elementos que compõem a multifacetada cultura popular brasileira.

Ao ingressar na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia em 1962, Tom Zé estudou violoncelo, teve entre seus mestres-professores alguns dos expoentes da vanguarda europeia da música, como o alemão Hans-Joachim Koellreutter, os suíços Ernst Widmer e Walter Smetak e o italiano Piero Bastianelli, além de ter colaborado com a fundação do Grupo de Compositores de Música Erudita da Bahia. Após se formar em 1967, atuou como professor de contraponto e harmonia na própria Escola de Música da UFBA em Salvador, mas, logo em seguida, foi para São Paulo a convite de Caetano Veloso. Já em 1968, conquistou o 1º lugar no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, com a icônica canção “São Paulo”, música que abre o seu primeiro álbum, também gravado em 1968, subtítulo *Grande liquidação*.

“Parque industrial”, outra canção do artista que compõe esse seu primeiro disco, também integra, em versão gravada por Gil, Gal, Caetano e Os Mutantes, o *Tropicalia ou Panis et Circensis*, álbum-manifesto do tropicalismo. Em um dos seus discos-tese, *Tropicália lixo lógico* (de 2012), Tom Zé toma de empréstimo uma expressão que é atribuída ao imperador romano Júlio César (100-44 a.C.) e a parafraseia por meio da canção *Tropicalea jact est*, ou seja, o movimento tropicalista estava lançado! A partir daí, o artista ingressa em definitivo no mercado musical brasileiro, que nunca mais seria o mesmo após a revolução estética proporcionada por ele e os outros tropicalistas.

O biógrafo do artista, o italiano Pietro Scaramuzza (2020, p. 137), observa o seguinte acerca desse seu primeiro disco:

Com “São, São Paulo, meu amor” e “Parque industrial”, Tom Zé teve a habilidade de traduzir em música as contradições da metrópole, o choque cultural entre o imigrante nordestino e o ambiente urbano, a alienação derivada da corrida para o progresso. [...] Para suas composições, Tom Zé recorreu a múltiplos estilos, que vão do iê-iê-iê ao

samba, da música caipira à experimental, com algumas alusões a jingles publicitários, valendo-se da contribuição de duas bandas diferentes: Os Brazões, com seu rock psicodélico, e Os Versáteis. Além disso, a poética das letras é arguta, vai direto ao ponto.

Tom Zé é o artista que seguiu mais fielmente a proposta da Tropicália ao longo de sua carreira, pelo menos entre os músicos e compositores do movimento, o que inclusive foi reconhecido por Caetano Veloso, outro grande expoente do tropicalismo. Em artigo no jornal *O Globo* de 5 de agosto de 2012, Caetano pontua que:

Diferentemente da bossa nova, a Tropicália é coisa de Tom Zé. Não só ele fez parte do movimento: ele realizou as obras mais ambiciosas no sentido de caracterizá-lo. É como se Gil, eu, Sérgio Dias e Rita Lee tivéssemos cada um partido para algo livre do projeto inicial: Tom Zé ficou com as questões centrais. E a biografia da Tropicália que ele apresenta nessa nova obra tem muito de autobiografia.

As composições tomzenianas fagocitam elementos rítmicos e sonoros variados, que misturam o folclore nordestino, a música caipira e o rock'n'roll com a música contemporânea de vanguarda, cujo resultado escapa, via de regra, aos modelos e gêneros musicais preestabelecidos pela indústria cultural. Não à toa, o Brasil do período do regime militar, inclusive a crítica especializada da época, não estava preparado para assimilar, minimamente, a produção fonográfica do artista, a sua “procuratividade” (neologismo a partir das palavras “criatividade” e “personalidade”, cunhado pelo próprio Tom Zé), de modo que, exceção às canções do álbum *Tom Zé, se o caso é chorar* (de 1972), as presentes nos discos *Todos os olhos* (de 1973), *Estudando o samba* (de 1976) e *Correio da estação do Brás* (de 1978), foram parcamente difundidas pelas emissoras nacionais de rádio.

Foi nesse período, no entanto, que o artista passou a desenvolver os “instromzamentos”, instrumentos musicais não convencionais feitos de materiais diversos como se incorporasse a figura literária do “trapeiro” de Charles Baudelaire, ou seja, um indivíduo que realiza uma produção material a partir de resíduos industriais, de materiais subutilizados da vida cotidiana dos cidadãos, daquilo que a elite, ou a burguesia, descarta como lixo (BENJAMIN, 1989, p. 16).

Jornais impressos, máquinas de escrever, enceradeiras, furadeiras, aspiradores de pó, liquidificadores, canos de madeira e PVC, martelos e capacetes de operário, agogôns faiscados em atrito com moto-esmeris, tudo isso vira instrumento nas mãos de Tom Zé, que reaproveita o que a sociedade perdulária descarta para produzir arte, para compor músicas pós-modernas que, por vezes, encantam mediante o estranhamento, a dissonância e o espanto, isto é, o inusitado musical. Este, por sua vez, não se manifesta somente pela sonoridade, pelas composições musicais do artista e dos estímulos daí decorrentes, mas também por suas *performances* nos palcos. Assistir a um show de Tom Zé sempre foi uma experiência inaudita, por vezes chocante e estarrecedora, que tira o espectador da sua zona de conforto ao impeli-lo a algum exercício de reflexão causado pelo impacto sonoro da música e/ou pelo conteúdo crítico da letra cantada.

Por exemplo, na abertura do show do disco *Estudando o pagode – Na opereta*

segregamulher e amor (de 2005), aos riffs de uma guitarra distorcida, Tom Zé aparece de posse de um chicote e, estalando-o ritmicamente no assoalho de um dos teatros do Sesc, em São Paulo, começa a cantar “Ave Dor Maria”, a primeira faixa do álbum. A letra tem os seguintes dois primeiros versos: “Mulher é o mal/ que Lúcifer bota fê”.

Não é preciso dizer que o impacto sobre o público presente foi enorme! Aliás, temas e problemas sociais do cotidiano, como esse da discriminação contra a mulher, são recorrentes na música tomzeniana, e a isso, São Paulo e os paulistanos devem muito ao artista, que escolheu a terra da garoa como sua morada. A criação de um dos seus instrumentos, o “buzinório” (um conjunto de buzinas acionado por teclado), é emblemática nesse sentido. Em algumas canções, ele surge como um estímulo que nos remete à poluição sonora típica dos congestionamentos das grandes metrópoles, como na versão de “Jimi renda-se” do álbum *Jogos de armar* (de 2000). Novamente, Tom Zé faz isso com maestria ao nos mostrar que o barulho, a organização do caos representado pelas buzinas que não cessam em meio à urbe, pode ser um elemento útil e sincronizador de estruturas rítmicas e melódicas que acompanham suas composições.

Por meio da sua cosmovisão sonora, Tom Zé parece ter sempre a intenção de fornecer aos ouvintes uma interpretação do que significa ser brasileiro, do seu sentido, dilemas e contradições. Seu trabalho recupera a importância da cultura moçárabe para a formação da brasilidade, principalmente em seu aspecto oral, isto é, a sua forma de transmissão e difusão. O iraraense a vincula a outra parte constitutiva da nossa formação como povo, que ele associa à cultura greco-ocidental que remonta ao filósofo Aristóteles. Essa tese, a propósito, está devidamente sustentada no cuidadoso estudo de Ivo Teixeira recentemente publicado, intitulado *Tom Zé: fiz meu berço na viração*. Teixeira (2025, p. 21) avalia que Tom Zé apresenta uma nova genealogia da Tropicália no suprarreferido álbum de 2012; uma estrutura de pensamento composta de referências filosóficas, culturais e sociais que a caracteriza como um movimento também filosófico, uma filosofia genuinamente brasileira, “que sistematiza sobre uma realidade nacional específica, com ‘sotaque’ baiano”.

Na canção “Língua brasileira”, gravada em duas versões, uma no álbum *Imprensa cantada* (de 2003) e outra em disco homônimo (de 2022), Tom Zé oferece outra contribuição valiosa ao entendimento da nossa cultura, desta vez à nossa filologia, quando escreve os seguintes versos:

Babel das línguas em pleno cio
Seduz a África, cede ao gentio
Substantivos, verbos, alfaías de ouro
Os teus lençóis conquistaram do mouro

[...]

Em nossas terras continentais
A cartomante abre o baralho
Abismada vê, entre o sim e o não
Nosso destino ou um samba-canção.

Além de narrativas sobre situações mezinhas do dia a dia das pessoas, as letras das canções de Tom Zé são também problematizadoras, pois colocam, por vezes, questões ao apresentar uma interpretação sempre crítica sobre a realidade política e social, seja a da própria classe dos artistas, seja a do brasileiro médio (o indivíduo comum), seja a do migrante nordestino, seja a do cidadão do mundo globalizado, mundo esse permeado por inovações tecnológicas que vão desde o rádio e a televisão, de meados do século XX, à internet de banda larga e à hiperconectividade do mundo contemporâneo.

Na música “Senhor cidadão”, por exemplo, questiona-se: “com quantos quilos de medo/ se faz uma tradição?”. Em outra, chamada “A babá”, Tom Zé pergunta “quem é que tá passando dinamite na cabeça do século?”. Já em “Complexo de épico”, o apontamento crítico chega a ser ácido e contundente num só tempo na parte da letra em que se diz que “todo compositor brasileiro é um complexado”. Na canção “Geração Y”, do álbum *Vira lata na Via Láctea* (de 2014), Tom Zé ironiza criticamente ao cantar “galope meu laptop;/ me clone aí/ no seu smartphone/ [...] Ipad, Ipad, Ipod, aí pode/ [...] wireless, um E.T. dentro do HD”; e vaticina, por meio de uma imagem concreta de distopia futurista, com a frase “porque já somos o pós-humano/ e o novo antropomórfico bando”.

Os discos-tese deixam ainda mais evidente a cosmovisão tropicalista do homenageado na medida em que suas canções fazem desnudar aquilo que está escamoteado, oculto, submerso e ofuscado no tecido social, visando captar mais a essência em vez da aparência dos fenômenos e situações nelas retratados. A experimentação, marca indelével da sua obra musical, como no caso da canção “Cademar” composta com Augusto de Campos, se dá mediante a combinação de uma estrutura linguística oriunda da poesia concreta com sequências rítmicas sincopadas que fogem aos artificialismos tão recorrentemente encontrados nas músicas comerciais que agitam as paradas de sucesso.

Ao se opor aos padrões estéticos da música de massa, Tom Zé parece assumir uma postura de tensionamento do ato de compor. Tal processo de criação, no entanto, não é fechado, definitivo ou acabado; é, por outro lado, aberto e inconcluso, ou seja, se apresenta em constante construção e repleto de plágios, autoplágios e “defeitos de fabricação”. Daí sua insistência em empregar o gerúndio nos títulos dos seus discos-tese: *Estudando o samba*, *Estudando o pagode* e *Estudando a bossa*. Este último, gravado em 2008. Em seu livro, *Tropicalista lenta luta*, o próprio Tom Zé (2003, p. 236) se reconhece como “um compositor de defeitos, um falhador”. Tais “falhas”, no entanto, correspondem ao seu peculiar projeto estético e aos atos do compositor de criar, estudar, pensar, sonhar e cantar.

Seus procedimentos criativos colocam a arte em confronto com seus próprios limites, na tentativa de sempre descobrir algo novo ou inovador. Sua habilidade como “plagicombinador” está presente tanto na canção “Se o caso é chorar”, de 1972, como em toda a concepção do álbum *Com defeito de fabricação*, de 1998. No encarte do disco, há um texto no qual Tom Zé expõe os fundamentos do seu processo de criação nesse álbum gravado pela Luaka Bop, selo discográfico de David Byrne:

A estética de *Com defeito de fabricação* reutiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrado por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz, ruídos das ruas etc., junto com um alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. [...] O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas “células”, citações e plágios. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos), essa prática desencadeia sobre o universo da música tradicional uma estética do plágio, uma estética do arrastão.

Gravado em 1990, o álbum *The best of Tom Zé*, o primeiro lançamento da gravadora de David Byrne, foi indicado pela revista *Rolling Stone* como um dos dez melhores discos da década de 1990. Em 2006, o álbum *Danç-Êh-Sá* conquistou os prêmios Shell de Música e Toddy de Música Independente como melhor disco. Outro importante reconhecimento se deu em 2015, quando a revista norte-americana on-line *Pitchfork* incluiu “Nave Maria”, de 1984, entre as duzentas músicas mais relevantes da década de 1980, sendo Tom Zé o único artista brasileiro da lista.

A importância do homenageado do dia de hoje para a produção cultural no Brasil, bem como sua envergadura como músico-compositor-cantor, podem também ser dimensionadas pela quantidade de parcerias estabelecidas em seus projetos musicais ao longo da sua carreira: Elton Medeiros, Odair Cabeça de Poeta, Vicente Barreto, José Miguel Wisnik, Gilberto Assis, Arnaldo Antunes, André Abujamra, Suzana Salles, Jair Oliveira, Luciana Mello, Vange Milliet, Ceumar, Patrícia Marx, Zélia Duncan, Edson Cordeiro, Itamar Assumpção, Paulo Lepetit, Fernanda Takai, Mariana Aydar, Mônica Salmaso, Tita Lima, Andréia Dias, Márcia Castro, Jussara Silveira, Maria Beraldo, Fabiana Cozza, Marina de la Riva, Anelis Assumpção, Badi Assad, Emicida, Mallu Magalhães, Rodrigo Amarante, Kiko Dinucci, Washington Carlos, Pélico, Marcelo Segreto, Tatá Aeroplano, Tim Bernardes, Silva, Criolo, David Byrne, Milton Nascimento e Caetano Veloso.

No alto dos seus 88 anos de idade, Tom Zé segue “sofrendo de juventude”. Já há algum tempo, desde o lançamento de *Tropicália lixo lógico*, em 2012, ele tem produzido independentemente o seu trabalho. Além do álbum *Vira lata na Via Láctea*, de 2014, o artista produziu *Canções eróticas de ninar*, em 2016, *Sem você não A*, em 2017, e *Língua brasileira*, em 2022.

A inquietude do músico o torna genialmente inventivo em sua experimentação estética, de modo que cada disco consiste num novo, irreverente e surpreendente projeto. A simbiose entre forma e conteúdo dá unidade à proposta de forma a evitar qualquer tipo de sobreposição entre ambos. Escalas harmônicas, estruturas melódicas, bases rítmicas e lirismo poético se intercalam formando um conjunto único e não convencional. Aliás, Tom Zé nunca foi convencional; sua arte disruptiva é uma verdadeira obra-prima da sua cosmovisão tropicalista. Sorte a nossa, sorte do povo brasileiro, poder contar com um artista tão gigante, tão único, tão excepcional como esse baiano de Irará.

Pelo conjunto da obra e contribuição à cultura brasileira, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo oferece orgulhosamente esta homenagem ao artista Tom Zé. Seu criativo e meticuloso trabalho musical é um verdadeiro

patrimônio da cultura imaterial do Brasil. Ao filho mais dileto do tropicalismo, agradecemos imensamente. Obrigado, Tom Zé!

SOBRE O AUTOR

GUILHERME GRANDI é docente do Departamento de Economia da Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Atuária da Universidade de São Paulo (FEA/USP).

ggrandi@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-6040-0650>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Volume III*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SCARAMUZZO, Pietro. *Tom Zé: o último tropicalista*. São Paulo: Edições Sesc, 2020.
- TEIXEIRA, Ivo Mineiro. *Tom Zé: fiz meu berço na viração*. Conversas com Tom Zé por Giuliana Simões e Flávio Desgranges. São Paulo: Hucitec, 2025.
- VELOSO, Caetano. Lixo lógico Parte I. *O Globo*, 5 de agosto de 2012.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

Estudando Tom Zé

[*Studying Tom Zé*]

Leilor Miranda Soares¹

Patrícia Anette Schroeder Gonçalves²

Walter Garcia³

RESUMO • O artigo sintetiza duas dissertações sobre Tom Zé defendidas no Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do IEB/USP: *Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: da “Era dos Festivais” à “Era dos Editais”*, de autoria de Patrícia Anette Schroeder Gonçalves; e *“Batiza esse neném”: mercado, MPB, samba e processo social em Estudando o samba, de Tom Zé*, de autoria de Leilor Miranda Soares. Nas duas sínteses, são discutidas questões como a relação de Tom Zé com a Tropicália, alguns de seus recursos composicionais e performáticos e o lugar que o artista ocupou, ao longo do tempo, no mercado hegemônico. • **PALAVRAS-CHAVE** • Tom Zé; música popular brasileira; música e interdisciplinaridade. • **ABSTRACT**

• The article summarizes two dissertations on Tom Zé defended in the Graduate Program in “Brazilian Cultures and Identities” at IEB/USP: *Three essays about Tom Zé’s Tropicália: from the Popular Music Festivals to the current public and private cultural fundings*, by Patrícia Anette Schroeder Gonçalves; and *“Baptize this baby”: market, MPB, samba and social process in Tom Zé’s Estudando o samba*, by Leilor Miranda Soares. Both summaries discuss issues such as Tom Zé’s relationship with Tropicália, some of his compositional and performative resources, and the place the artist has occupied over time in the hegemonic market. • **KEYWORDS** • Tom Zé; Brazilian popular music; music and interdisciplinarity.

Recebido em 18 de novembro de 2025

Aprovado em 25 de novembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

SOARES, Leilor Miranda; GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder; GARCIA, Walter. Estudando Tom Zé. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10777.



Seção: Criação

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10777

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).

Até o momento, duas dissertações sobre Tom Zé foram defendidas no Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP): *Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: da “Era dos Festivais” à “Era dos Editais”*, de autoria de Patrícia Anette Schroeder Gonçalves (2018); e *“Batiza esse neném”: mercado, MPB, samba e processo social em Estudando o samba, de Tom Zé*, de autoria de Leilor Miranda Soares (2019). Além obviamente do artista pesquisado, os trabalhos apresentam alguns traços em comum: a reflexão interdisciplinar; o estudo da forma das canções à luz do processo econômico-histórico-social; a crítica da cultura brasileira em suas conexões com a cultura de outros países.

Em relação ao último traço, não escapará, na leitura da síntese de cada dissertação, a importância fundamental que o teatro de Bertolt Brecht assumiu nas análises. O caminho, como ficará patente, fora sugerido pelo próprio Tom Zé em sua autobiografia. No entanto, foram diversos os tratamentos da questão em uma e outra pesquisa. E tampouco escapará, na leitura a seguir, que Patrícia Anette Schroeder Gonçalves e Leilor Miranda Soares acabam por defender dois pontos de vista que divergem entre si quando abordam o lugar de Tom Zé no mercado hegemônico.

Longe de ser um problema, a discordância é um bom exemplo, ainda que conciso, da *liberdade de pensamento e expressão*, um dos valores do IEB. Valor, como se sabe, em baixa no Brasil a partir de 1964, quando se iniciava a trajetória artística de Tom Zé, e que ainda o inspirava a cantar com ironia, na primeira metade da década de 1980: “A liberdade é um mistério” (TOM ZÉ, 2011, p. 164). Valor colocado em xeque pelos significados ideológicos que se atribuem hoje à palavra “liberdade”, fazendo-a passar por um desconhecimento pueril de qualquer limite. Mas valor que continua sendo um dos melhores antídotos, dentro e fora da universidade pública, contra “a sacrossanta glória da burrice nacional”, como Tom Zé (2011, p. 162) também cantou⁴.

4 No parágrafo, são citadas as canções “Sobre a liberdade” (Tom Zé/ Vicente Barreto), gravada ao vivo no teatro Lira Paulistana em 1984 e lançada no disco *No jardim da política*, em 1998; e “Defeito 13: Burrice” (Tom Zé), lançada no disco *Com defeito de fabricação*, em 1998.

A TROPICÁLIA E AS BRINCADEIRAS-BRECHT DE TOM ZÉ

Na autobiografia *Tropicalista lenta luta* (lançada em 2003), foi coligida uma entrevista com Tom Zé feita por Luiz Tatit e Arthur Nestrovski. Na ocasião, Tatit disse que, em sua leitura, a Tropicália tinha sido uma contingência na trajetória do iraraense, pois “o projeto do Tropicalismo [...] era a canção dos anos 70, a canção popular, a canção *pop*”, enquanto os prospectos de Tom Zé nunca teriam sido esses, e sim a imperfeição e incompletude, que se tornariam recursos mais evidentes nos anos 1990 (TATIT; NESTROVSKI, 2011, p. 246). Quando Tatit pede sua opinião sobre a possibilidade de, em outras palavras, ele nunca ter sido um tropicalista, Tom Zé responde que não havia pensado nisso, mas que achava perfeito o raciocínio.

Tom Zé não deixou de revisitar o movimento, porém. Ao contrário: em 2012, ele lançaria um álbum dedicado ao tema, *Tropicália lixo lógico*. Naquele momento, o artista vivia uma renovada recepção, impulsionada pela circulação internacional de suas canções. E essa repercussão midiática, aparentemente, não o atrelava sempre ao Tropicalismo. Quem parecia voltar ao assunto eram menos os seus novos ouvintes do que o próprio Tom Zé.

Quando do lançamento de *Tropicália lixo lógico*, Caetano Veloso publicou uma resenha elogiosa, na qual fazia o percurso inverso ao de Tatit: “É como se Gil, eu, Sérgio Dias e Rita Lee tivéssemos cada um partido para algo livre do projeto inicial: Tom Zé ficou com as questões centrais” (VELOSO, 2012, s. p.). Aqui, Tom Zé aparecia como o único ou o mais ambicioso tropicalista. Ou seja, enquanto Caetano via no Tropicalismo uma categoria experimental em essência, Tatit lhe retirava esse ímpeto, da perspectiva de quem conhece o que fizeram, nas décadas seguintes, os artistas envolvidos em *Tropicália ou Panis et circencis* (1968).

Também em 2012, Roberto Schwarz publicava um ensaio sobre *Verdade tropical*, de Caetano (1997), analisando-o como um romance de geração e evidenciando o olhar de fim de século que reavaliava em chave neoliberal e pós-moderna as questões políticas, econômicas e culturais em jogo nos anos 1960 (SCHWARZ, 2012). Mas a Tropicália segundo Tom Zé também se enquadraria nesse esquema?

Esses pontos de vista concorrentes sobre o Tropicalismo e o que ele representava nas disputas ideológicas e artísticas dos anos 1960 (e dos 2010) motivaram a escrita do projeto de mestrado de Patrícia Anette Schroeder Gonçalves. O projeto se iniciou em 2016 e terminou em 2018, com a defesa da dissertação *Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: da “Era dos Festivais” à “Era dos Editais”*, orientada por Walter Garcia. A pesquisa quis apreender de que forma o cancionista conceituou o Tropicalismo, uma vez que Tom Zé fez questão de criar uma reflexão teórica a esse respeito. O primeiro ensaio da dissertação investiga suas entrevistas e canções de 1968; o segundo analisa a sua autobiografia; e o terceiro, o álbum de 2012.

No livro *Tropicalista lenta luta*, encontra-se uma contribuição às memórias dos participantes do Tropicália: o acréscimo de uma dimensão *brechtiana*. Essa camada aparece por intermédio da dramatização da própria autobiografia, na forma de rubricas teatrais que indicam, ao fim de cada subcapítulo, uma história paralela às que se narram no corpo do texto. Por exemplo: na narrativa autobiográfica, Tom Zé conta sobre sua apreensão da composição musical na juventude; em paralelo, nas rubricas, cenas bem diferentes teatralizam um leitor roendo os ossos de um

“cantador”. Na segunda parte do livro, Tom Zé aborda seus primeiros shows e o papel da Universidade Federal da Bahia no desenvolvimento de sua sensibilidade experimental; agora, a história fictícia das rubricas imagina uma greve dos trabalhadores de uma televisão baiana.

A pequena fábula intercalada às suas histórias biográficas, acompanhada da “brincadeira-Brecht” (TOM ZÉ, 2011, p. 31) de se dirigir ao leitor, indica o permanente desejo anti-ilusionista de Tom Zé, presente também nas suas canções, que quase sempre têm o efeito de estranhamento a que Tatit aludia. O livro mostrava um olhar, digamos, materialista de Tom Zé para a formação daqueles sujeitos envolvidos no Tropicalismo, evitando o viés do artista genial, característico desse tipo de rememoração dedicada aos astros da indústria fonográfica.

Tom Zé tomaria um caminho parecido no álbum de 2012 ao figurar seus parceiros e a si mesmo de modo quase sociológico, desdobrando o que havia de elementos nordestinos no ânimo tropicalista. Duas canções são ainda exemplares de uma visão sem disfarces dos imperativos do mercado: “Capitais e tais”, que remete à necessidade de migrar para o centro da indústria cultural; e “Debaixo da marquise do Banco Central”, cujos protagonistas são artistas desempregados, vivendo na rua, protegidos das intempéries pela expressiva marquise do BC.

Essa última imagem permitiu a Patrícia Anette Schroeder Gonçalves pensar, em alegoria, a alteração da indústria fonográfica, da “Era dos Festivais” (MELLO, 2003), nos anos 1960, para uma era dos editais, nos anos 2010. Tom Zé viveu intensamente esses dois momentos e lançou o próprio *Tropicália lixo lógico* com incentivo da Lei Rouanet. Sua trajetória pareceu à autora, por fim, não tanto marginal, como tem sido vista, mas central para uma reflexão sobre sua geração de cancionistas e as transformações da indústria fonográfica nesse arco temporal.

INTERROMPENDO PARA CONTINUAR

No dia 6 de setembro de 2025, Tom Zé foi homenageado com o Título de Cidadão Paulistano em cerimônia na Câmara dos Vereadores de São Paulo. Após apresentações musicais e falas de intelectuais, escritores e políticos, que exaltaram a forte relação que o iraraense veio a construir com a cidade, bem como seu caráter inquieto, contestador e inovador, Tom Zé se apresentou com sua banda para o público presente. Em meio à canção “Jimmy, renda-se”, o compositor pediu para a banda parar de tocar para que ele pudesse fazer uma fala, na qual lembrou que a canção havia sido composta em homenagem a Caetano Veloso e Gilberto Gil na época em que estavam exilados, queixou-se do fato de que seus colegas baianos não teriam dado importância a sua composição e vangloriou-se, com seu humor característico, de que, nos últimos anos, embora “não pareça nada”, ela vem tendo boa circulação internacional, sendo vendida para propagandas (segundo ele, de diversos produtos, como calças de luxo, carros e até mesmo eventos de luta) em diversos países. A fala foi arrematada com uma enfática exclamação: “Compram para tudo!”, à qual se seguiu o retorno da canção⁵.

5 O relato se baseia em uma gravação em vídeo realizada por Leilor Miranda Soares, presente à cerimônia.

Nessa *performance*, condensam-se diversos elementos que têm estado entre as principais marcas da atuação de Tom Zé há mais de cinco décadas. Estão ali a menção irônica (e talvez um pouco ressentida) a dois grandes nomes da MPB e ex-colegas de Tropicalismo; a ironia dirigida a si mesmo, que exalta o sucesso da própria canção ressaltando reiteradamente seu caráter de mercadoria – nesse caso, mercadoria usada para vender outras mercadorias; o humor, aliado a certa aparência de improviso, que contribui para quebrar os protocolos oficiais próprios à ocasião, criando uma atmosfera de intimidade, característica de um regime de sociabilidade provinciano; e a interrupção (procedimento, aliás, utilizado em todas as canções apresentadas na cerimônia), que quebra a imersão ilusionista da obra e chama a atenção para seu caráter artificial e, novamente, de mercadoria.

Em linhas gerais, esses procedimentos estão no centro do que a dissertação “*Batiza esse neném: mercado, MPB, samba e processo social em Estudando o samba, de Tom Zé*”, de Leilor Miranda Soares, procurou analisar. O projeto de pesquisa foi realizado entre 2017 e 2019, sob orientação de Walter Garcia. Para além do valor estético do disco, sua escolha se deu pelo fato de ele ocupar um lugar particular na trajetória e na obra de Tom Zé: lançado em 1976, *Estudando o samba* foi o álbum responsável tanto por aprofundar o isolamento do compositor na indústria fonográfica quanto por recolocar o iraraense no mercado devido ao seu lançamento no exterior, acrescido de algumas canções do antecessor, *Todos os olhos* (1973). Em alguma medida, esse lugar particular pode ser explicado pelo fato de que *Estudando o samba* apresentou, pela primeira vez de forma programática e mais elaborada, o projeto estético que Tom Zé havia começado a desenvolver no disco anterior.

Entre os elementos musicais dessa estética própria, destacam-se o uso de ostinatos na estruturação de algumas composições, a exploração da dinâmica e o “canto defeituoso”. Tomados em seu conjunto, esses elementos fizeram com que o disco se distanciasse consideravelmente dos padrões do mercado, o que poderia explicar o chamado “ostracismo” de Tom Zé. A situação, no entanto, era mais complexa do que isso. Apesar de ter participado do movimento tropicalista e até vencido um dos festivais dos anos 1960 (o IV Festival de Música Popular Brasileira, de 1968, com “São São Paulo, meu amor”⁶), Tom Zé nunca chegou a ocupar um lugar de destaque na indústria fonográfica, ao contrário de seus colegas baianos Caetano e Gil. A dissertação defende a hipótese de que a entrada em cena desse projeto estético marca o momento em que o iraraense começa a elaborar esteticamente a posição marginal que ele sempre ocupara no mercado. Desse modo, distanciar-se conscientemente dos padrões estéticos vigentes – a saber, dos padrões estabelecidos pela MPB institucionalizada nos anos 1970 – torna-se uma forma de olhar de fora para essa MPB e fazer comentários a seu respeito.

Foi a partir desse gesto de Tom Zé e da leitura do trabalho de Patrícia Anette

6 Promovido pela TV Record de São Paulo em 1968, o IV Festival da Música Popular Brasileira teve dois jûris: um “júri popular” e um “júri especial”. Na votação do júri popular, o primeiro lugar ficou com “Benvinda”, de Chico Buarque, interpretada pelo compositor e pelo MPB4. Na votação do júri especial, “São São Paulo, meu amor” ficou em primeiro lugar e, segundo a crônica jornalística de Zuza Homem de Mello (2003, p. 328; p. 454), Tom Zé foi “tratado pelo povo e pela imprensa como o verdadeiro vencedor”.

Schroeder Gonçalves (2018) que a pesquisa começou a se debruçar sobre as relações entre os elementos do projeto estético de Tom Zé e alguns procedimentos do teatro épico de Bertolt Brecht. Assim, os ostinatos e o canto defeituoso foram analisados como recursos que citam e parodiam formas consolidadas da canção de mercado, em especial, da MPB. A interrupção, largamente utilizada na *performance* supracitada do iraraense, também se faz presente em diversos momentos de *Estudando o samba*, com o mesmo sentido. O efeito desses procedimentos, como a dissertação procura mostrar, é o de criar algo próximo de um distanciamento *brechtiano*, o qual contribui decisivamente para a construção do ponto de vista exterior a partir do qual Tom Zé fala sobre a MPB, a bossa nova e o samba.

Se hoje, quase 50 anos depois, Tom Zé é homenageado por sua relevância cultural e artística, isso se deve em grande medida a essa estética própria, que, de uma forma ou de outra, permanece orientando a obra do compositor, embora nem sempre com os mesmos sentidos.

SOBRE OS AUTORES

LEILOR MIRANDA SOARES é mestre em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e professor de Literatura na rede privada de São Paulo.

leilorio@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-7281-0245>

PATRÍCIA ANETTE SCHROEDER GONÇALVES é mestra em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), doutora em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e professora de Língua Portuguesa na rede estadual de São Paulo.

patricia.nette@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6691-4989>

WALTER GARCIA é professor associado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Orientador no Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do IEB/USP e no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (processo: 303148/2025-0).
waltergarcia@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-0455-4831>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. *Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé*: da “Era dos Festivais” à “Era dos Editais”. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). Universidade de São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.11606/D.31.2019.tde-16012019-142633>.
- MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais*: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.
- SOARES, Leilor Miranda. “Batiza esse neném”: mercado, MPB, samba e processo social em *Estudando o samba*, de Tom Zé. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). Universidade de São Paulo, 2019. <https://doi.org/10.11606/D.31.2020.tde-19052021-202440>.
- TATIT, Luiz; NESTROVSKI, Arthur. Entrevista. In: TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2011, p. 235-289.
- TOM ZÉ. *Tropicália lixo lógico*. São Paulo: Tom Zé; Natura Musical, 2012. 1 CD.
- TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2011.
- TOM ZÉ. *Estudando o samba*. São Paulo: Continental, 1976. 1 LP.
- VELOSO, Caetano. ‘Lixo lógico’. *O Globo* (on-line), Rio de Janeiro, 5 ago. 2012. (Não paginado). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/lixo-logico-5692980>. Acesso em: 23 ago. 2025.

Sob o signo de Virginia

[*Under the sign of Virginia*]

Nione¹

RESUMO • Reunião de escritos ficcionais de Nione Claudino, compondo painel temático de sua produção literária recente. Formada em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, a autora apresentou, durante seu mestrado na Middlesex University de Londres, sob a orientação de Jonathan Kemp, o processo de criação de seu primeiro romance. Em 2023, com “A vendedora de café”, foi vencedora do concurso Purorelato, organizado pela Casa África, das Ilhas Canárias. Foi finalista do Prêmio Off Flip de Literatura na categoria Contos e participou pela primeira vez da coletânea *Nós: textos de autoria feminina* (2023). Além de *Nós 2* (2024), participou da coletânea *Tchê!* (2025c) e teve seu miniconto “Ideal” publicado na *Revista Tinta Azul* (2024). Em seguida ocorreu a terceira participação na antologia *Nós 3*, com um conto e uma crônica (2025a; 2025c). Atualmente, vive em Marselha, França, dedicando-se à pesquisa literária enquanto finaliza seu primeiro romance. • **PALAVRAS-CHAVE** • Nione Claudino; ficção brasileira; literatura feminina. • **ABSTRACT**

• A collection of fictional writings by Nione Claudino, comprising a thematic panel of her recent literary production. A graduate in Literature from Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, the author presented, during her master’s degree at Middlesex University in London, under the supervision of Jonathan Kemp, the creative process of her first novel. In 2023, with “A vendedora de café”, she won the Purorelato competition, organized by Casa África, in the Canary Islands. She was a finalist for the Off Flip Literature Award in the Short Stories category and participated for the first time in the collection *Nós: textos de autoria feminina* (2023). In addition to *Nós 2* (2024), she participated in the collection *Tchê!* (2025c) and had her short story “Ideal” published in *Revista Tinta Azul* (2024). This was followed by her third participation in the anthology *Nós 3*, with a short story and a chronicle (2025a; 2025c). She currently lives in Marseille, France, dedicating herself to literary research while finishing her first novel. • **KEYWORDS** • Nione Claudino; Brazilian fiction; women’s literature.

Recebido em 7 de outubro de 2025

Aprovado em 17 de outubro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

NIONE. Sob o signo de Virginia. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10768.



Seção: Criação

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10768

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

SOBRE AS ONDAS

No lugar das chaves encheu os bolsos com pedras. Alinhou o chapéu. Encontrou apoio em sua bengala. O som do pedregulho sob seus pés indicou o caminho.

Esvaziei meus bolsos obedecendo à preocupação inútil de que algo esquecido dispararia o detector de metais. A voz esganiçada no alto-falante me indicou o caminho. Portão doze. Pronto para o embarque.

Pensou nos campos em setembro. Encaracolados com enormes fardos de feno. A terra agora dormia. O céu azul sem nuvens. O rio no seu horizonte.

Apertei o cinto. Em caso de despressurização, nenhuma máscara iria me salvar. *“Eu passarei como uma onda por cima das nuvens e desaguarei no seu colo, mãe. Pela última vez. Mergulharei em seu líquido amniótico e dormirei ao lado de seu coração.”*

As pedras no rio se agitam tentando mudar seu rumo. Ela perde o equilíbrio. Cai com as mãos sobre o cascalho. O sangue da palma ferida risca de vermelho a superfície das águas. Na profundidade, tudo é rio.

A porta do quarto do hospital se abre e entro com perfumes e um sorriso comprados no *free shop*. Seus braços, finos e perfurados, abrem-se ao me ver. Eu me aninho. Pela janela, o céu azul sem nuvens.

Um passo de cada vez e, aos poucos, seu corpo não ressenente mais o frio das águas...

Um passo de cada vez, mas eu não consigo evitar o turbilhão sobre como seria contactar funerária, avisar familiares, pagar o hospital...

O rio acolhe o corpo aclimatado.

Os braços se afrouxam e com o passar do tempo vão esfriando.

A cabeça submerge nas águas, as pedras no bolso são seu alicerce. O corpo quer sair, a alma quer ficar. Ela encontrou seu lugar.

Não quero abandonar o gélido ninho. Fico ali até a enfermeira entrar e me arrancar dos braços de minha mãe. Morta. Não sinto meu caminhar sobre o chão. Estou afundando, nas profundezas de um rio frio, com o peso da dor nos meus bolsos.

No horizonte o sol se põe, como se um braço de mulher o puxasse pra baixo...

(Marselha, França)

DIFERENÇA

Fumar no parque ainda é permitido. Mesmo para mulheres como eu. Em frente ao balanço das criancinhas, ela me olha feio. Tira a menina de perto. Leva para a gangorra. Pra cima e pra baixo. Através da fumaça. De baixo a cima. Ela me olha feio. Ela veste branco. Eu, cinzas.

CONDENADOS

Vai passando tudo! Rápido! Ela também! Se eu puxar, arranco o braço dela! Não queira bancar o herói! Quer morrer? É isso que vai acontecer se você não cooperar. Agora só falta a criança. Anda logo! Não pense! Não reaja! O bote aguenta. Saia do barco. Eu te seguro.

O COLAR

Apontou seu olhar como uma arma. O delineador preto era calibre trinta e oito. Iria matá-la ou seria só um assalto?

A vaidade no farol da cidade chega mais cedo – a menina tinha entre cinco e sete anos. Seu olhar pintado atravessava a janela do carro e penetrava o mundo de ar-condicionado da mulher e seu colar. De pedras coloridas, a menina adivinhava um tilintar como o dos cata-ventos nas casinhas da Rua Quinze. No banco de trás, a mulher ouvia Debussy e observava distante a paisagem de rostos e lixo sobre as calçadas.

Quando a mão grudenta espalmou-se do lado de fora da janela, sentiu-se contaminar.

Em suas entranhas, brotou na mulher o visgo que parecia escapar daquele corpo pequeno. Sua mão subiu reativa pelo pescoço, agarrando o colar. Do outro lado do vidro, o olhar inspecionava cada pedra como uma lupa de relojoeiro. Turmalinas, opalas, lápis-lazúlis. Quartzo, resina de poliéster, pigmentação. *É falso, minha filha!*, a mulher quis gritar. Quis mandar o motorista avançar o sinal, que Debussy ficasse quieto, e que a menina chispasse dali. Mas a garota nem piscava. Dentro do seu transe, via na joia cavalinhos coloridos em um carrossel cintilante. Era tão lindo que a maré subiu em seus olhos e eles começaram a transbordar uma lama negra que corria sobre as maçãs do rosto – *Tão suquinho...* Transbordou também dentro do carro, abriu veios na base Helena Rubinstein, comprada na mesma *boutique* que o colar.

A mulher começou a se debater ao sentir a alma soçobrar. Desviou os olhos do olhar cheio, mas era tarde demais. As águas inundaram seu mundo. Brônquios, bronquíolos, alvéolos. Seus pulmões encharcados. Estava prestes a morrer afogada vítima de latrocínio – a pivete arrancara-lhe a vontade de viver!

Esticou o braço pra fora da janela na esperança de ser resgatada. O colar, pendendo por entre seus dedos, estancava águas. As mãos pequeninas agarraram as pedras, cavalinhos coloridos, tilintantes... Um estampido soou fogos de artifício no céu da

menina. Sobre si viu rasgarem as nuvens raios coloridos do sol que atravessava as pedras... Seu corpo caía. E sobre ele o colar. Um estampido, perdido, vindo da esquina (talvez de um prédio), fez o carro arrancar com o braço pra fora, e a esperança de ser resgatada. No asfalto deixou marcas de pneu e um corpo de menina, de olhos bem abertos, engatilhados, numa poça de sangue e pedras coloridas.

SEM SAÍDA

O último carro passou pela madrugada há quarenta minutos. Tingidos de verde pelo letreiro do posto de gasolina: nós três e a sarjeta. Ele puxa o braço dela com violência. Ela derruba a garrafa que sai rolando e cai no bueiro. Meu riso é estrangulado pelo eco da queda. Vertiginosa.

SURDEZ

No horizonte, o planalto central. No quinto andar, a porta se abre. Ele entra vencido. Tira o aparelho do ouvido. Cala o mundo. A capital. O trânsito. Os pêsames. É tarde demais para jantar. Cedo demais para dormir. Senta ao lado dela no sofá. Do porta-retrato, ela fala com ele. Ele ouve.

A VENDEDORA DE CAFÉ

Todas as manhãs, não tão cedo como achariam louvável no ocidente, ela se instala no terreno que, aos meus olhos, espera por sacos de lixo e restos de entulho. Pincela a paisagem ocre de Cartum com seus bancos de plástico... Amarelo, verde, vermelho, obedientemente dispostos ao redor de uma mesinha azul. Curva o corpo, acaricia o solo com um feixe de palha. E o terreno que esperava lixo é agora o piso de um castelo invisível. Silencioso. A imperatriz desse domínio revela a sua majestade em cada pequeno gesto: em como acende o fogo, em como arruma lentamente por sobre a mesa velhos potes com suas ervas e segredos... Em uma outra esquina, quadras distantes dali, a cena se repete. Desafia a manhã de tons terrosos outra soberana das cores e aromas. E mais ao longe, onde a vida é ainda mais turva, outros impérios se levantam ao mesmo tempo. Dão início à atividade: gengibre, cardamomo, canela, vapores de café que sobem aos céus e se encontram... “Eram, naquela manhã, a única fumaça a cortar o horizonte da capital sudanesa”²(CLAUDINO).

2 “Sob o signo de Virginia” dialoga, em termos intertextuais, com: Woolf (2005; 2021).

SOBRE A AUTORA

NIONE é graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” em Assis e mestre em Novel Writing pela Middlesex University de Londres.

nionecristina@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-6106-9167>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- CLAUDINO, Nione Cristina. A vendedora de café. *Purorrelato* 2023. IX Concurso de Microrrelatos Casa África. Primer premio. Disponível em: https://www.casafrika.es/sites/default/files/contents/document/np_premios.pdf. Acesso em: out. 2025.
- CLAUDINO, Nione Cristina. Ideal. *Revista Tinta Azul*, ano 1, n. 2, agosto 2024, p. 83-84. Disponível em: https://www.revistatintaazul.com.br/_files/ugd/aff15c_d057bc630e7348618174c3d01608ec29.pdf. Acesso em: out. 2024.
- NIONE. O estúdio de hena. In: *Nós: textos de autoria feminina*. Paraty: Selo Off Flip, 2023.
- NIONE. Sobre as ondas. In: *Nós 2: textos de autoria feminina*. Paraty: Selo Off Flip, 2024.
- NIONE. O despertar. In: *Nós 3: textos de autoria feminina*. Paraty: Selo Off Flip, 2025a.
- NIONE. Crônica do esvaziamento. In: *Nós 3: textos de autoria feminina*. Paraty: Selo Off Flip, 2025b.
- NIONE. O voo. *Tchê! contos, crônica, poemas*. Organização de Olga Yamashiro, Olívio Poli Junior. 1. ed.: Selo Off Flip, 2025c, p. 87.
- WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Fixação de texto e notas Susan Dick. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

ANDRADE, Mário Raul de Moraes.
Pauliceia desvairada (estudo de capa), s.
d. Tinta de caneta e lápis de cor sobre
cartolina, 31 x 25 cm. Coleção Mário de
Andrade, Coleção de Artes Visuais do
IEB/USP, código de referência MA-0053



Conservação em contexto: valores, riscos e decisões

[*Conservation in context: values, risks and decisions*]

Alice Almeida Gontijo¹

Mônica Aparecida Guilherme da Silva Bento²

RESUMO • O presente ensaio examina a prática de conservação e restauro no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) a partir da comparação entre três tipologias de acervo em papel – documentos do Arquivo, obras sobre papel da Coleção de Artes Visuais e livros da Biblioteca – que compartilham a mesma materialidade, mas operam sob estatutos distintos. A partir de uma perspectiva ética, o texto discute como valores, riscos e princípios orientam as decisões técnicas e as políticas de cuidado. Três vinhetas revelam diferentes abordagens entre prevenção, conservação e restauração, ressaltando o papel do tempo como coautor: intervir é editar sua passagem sem silenciar a voz material do objeto. • **PALAVRAS-CHAVE** • Conservação-restauração; suporte papel;

tomada de decisão. • **ABSTRACT** • This essay examines conservation and restoration practices at the Institute of Brazilian Studies (IEB/USP) by comparing three types of paper-based collections – archival documents, works on paper from the Visual Arts Collection, and books from the Library – which share the same materiality but operate under distinct statutes. From an ethical standpoint, it discusses how values, risks, and principles guide technical decisions and care policies. Three vignettes reveal different approaches to prevention, conservation, and restoration, highlighting the role of time as a coauthor: to intervene is to edit its passage without silencing the material voice of the object. • **KEYWORDS** • Conservation-restoration; paper support; decision-making.

Recebido em 11 de novembro de 2025

Aprovado em 11 de novembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcília Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

GONTIJO, Alice Almeida; BENTO, Mônica Aparecida Guilherme da Silva. Conservação em contexto: valores, riscos e decisões. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10776.



Seção: Documentação

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10776

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

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

UMA CASA COM TRÊS PORTAS

Toda instituição guarda silêncios que lhe são próprios. No Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), esses silêncios não são ausência, mas modos de presença. O silêncio do Arquivo é o da espera e do testemunho: documentos que só falam quando alguém os lê; o da Biblioteca é o do uso: livros que se revelam no gesto da leitura; e o da Coleção é o da contemplação: obras que falam por meio de imagens. Cada um desses silêncios contém o tempo: o tempo de quem escreveu, leu, viu e guardou. Escutar o acervo é aprender a ouvir esses diferentes modos de silêncio, que não significam apagamento, mas permanência. É a partir deles que o trabalho de conservação-restauração se constrói: um exercício de escuta, tradução e mediação entre o que o passado diz e o que ainda pode ser transmitido.

Chamamos tudo de “papel”, mas o papel não é um só: pode ser testemunho, obra ou instrumento de leitura. Por isso, a conservação aqui começa antes da pinça e do bisturi, começa com uma pergunta menos técnica do que ética: o que esse objeto é para nós e para o público? Numa tarde silenciosa, atravessamos três portas: Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais do IEB. Em cada uma, a mesma matéria – fibras, cargas, tintas – muda de estatuto quando muda de função. Um rasgo, uma mancha ou uma lacuna não significam o mesmo em todas as salas. É a partir dessas diferenças que se esculpe a decisão: realizar uma ação preventiva, curativa ou restaurativa, e verificar qual é a mais adequada.

Entre essas três portas, o Laboratório de Conservação e Restauro ocupa um lugar de articulação. É o espaço onde os diferentes modos de existir do papel se encontram e se traduzem em procedimentos técnicos, diagnósticos e políticas de preservação. Nesse trânsito, a conservação torna-se um exercício de mediação entre valores informacionais, históricos e estéticos; cada decisão técnica nasce do diálogo entre matéria, função e significado. O Laboratório consolida, assim, a integração entre os acervos do IEB e sustenta a continuidade das práticas de pesquisa, ensino e preservação que definem a identidade do Instituto.

O LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO IEB

Criado em 1962 por Sérgio Buarque de Holanda, o IEB nasceu com vocação interdisciplinar, reunindo coleções arquivísticas, bibliográficas e artísticas que expressam a complexidade da cultura e da história do Brasil. Nesse contexto, o Laboratório de Conservação e Restauro, instituído em 2003, tornou-se um dos eixos centrais da política institucional de preservação e difusão do patrimônio documental, bibliográfico e artístico sob a guarda do Instituto. Desde o início, definiu-se não apenas como um espaço técnico, mas como um território de pesquisa, formação e reflexão sobre os desafios éticos, materiais e epistemológicos envolvidos na conservação do patrimônio brasileiro.

O Laboratório busca aliar rigor técnico e sensibilidade histórica, reconhecendo que cada item do acervo exige uma leitura própria. Sob essa orientação, o princípio que norteia suas ações é claro: preservar a integridade física e informacional dos bens, assegurando sua legibilidade e acessibilidade às gerações futuras. Os primeiros anos foram dedicados à elaboração de levantamentos sistemáticos sobre o estado de conservação dos acervos do Arquivo, da Biblioteca e da Coleção de Artes Visuais, bem como à implementação de medidas de conservação preventiva. A higienização e o acondicionamento de fundos de grande relevância – como os de Caio Prado Júnior, Mário de Andrade, João Guimarães Rosa e Graciliano Ramos – marcaram esse período inaugural. Paralelamente, fomentou-se uma cultura institucional de preservação, promovendo-se oficinas, cursos e encontros técnicos voltados tanto à equipe interna quanto a pesquisadores e bolsistas. Essa dimensão formativa consolidou o Laboratório como espaço de difusão de conhecimento, reafirmando a integração entre preservação, extensão, ensino e pesquisa que caracteriza o IEB.

As metodologias adotadas acompanharam o debate contemporâneo da área, incorporando princípios de conservação preventiva e de gestão integrada de riscos. As intervenções diretas, sempre planejadas e documentadas, priorizam a reversibilidade dos tratamentos e o respeito aos valores materiais e históricos dos objetos. Essa postura alinha o Laboratório às orientações internacionais do campo, como as diretrizes do International Council of Museums – Committee for Conservation (ICOM-CC) e do International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM).

Ao longo dos anos, o Laboratório vem aprimorando continuamente as bases técnicas, metodológicas e éticas que sustentam suas práticas. A atuação integrada com os serviços de Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais evidencia a potência de um olhar transversal sobre diferentes tipos de acervo, promovendo o diálogo entre a materialidade dos objetos e os contextos intelectuais e históricos que lhes conferem sentido. O ano de 2017 marcou uma nova etapa para o IEB, com a mudança de sede e a ampliação das instalações, reforçando a integração entre seus setores e o diálogo entre as distintas naturezas de acervo. A crescente complexidade dos conjuntos sob guarda do Instituto passou a exigir abordagens mais especializadas e, simultaneamente, uma visão compartilhada de conservação e gestão. Nesse contexto, o Laboratório de Conservação e Restauro assumiu papel estratégico na formulação de políticas institucionais, deixando de atuar apenas como executor de tratamentos

para tornar-se também formulador de diretrizes e protocolos que orientam o manejo dos acervos em todas as suas etapas – da aquisição ao registro, da digitalização à exposição, da intervenção direta ao acesso público. Com isso, o Laboratório consolidou sua função de mediação entre técnica, pesquisa e preservação, integrando o cuidado cotidiano às políticas de longo prazo que sustentam a missão do Instituto.

O aprimoramento dos diagnósticos e das rotinas de conservação preventiva incluiu a implantação de sistemas de monitoramento ambiental nas reservas técnicas, com o uso de *dataloggers* Wi-Fi, e o estabelecimento de protocolos de limpeza, controle biológico e acompanhamento contínuo das condições de guarda. Essas ações, desenvolvidas em estreita colaboração com os três serviços do Instituto, reforçam a concepção de uma preservação integrada, capaz de responder às especificidades de cada tipologia sem perder de vista a unidade do conjunto de acervos que constitui a memória institucional.

Junto ao Arquivo, o Laboratório atua de forma contínua em projetos de estabilização e restauro de documentos textuais e iconográficos, que exigem soluções específicas diante da diversidade de suportes e técnicas – papéis de diferentes gramaturas, datilografados, manuscritos, cópias heliográficas, fotografias, recortes de imprensa, entre outros. O trabalho envolve desde o tratamento direto individual (limpeza mecânica, consolidação de rasgos, reintegração de lacunas, estabilização de tintas e suportes) até o acondicionamento em materiais neutros e adequados à guarda de longo prazo.

Junto à Biblioteca, as ações concentram-se na preservação de um acervo bibliográfico de referência para os estudos brasileiros. Livros, periódicos e folhetos demandam tratamentos voltados à estabilização de papéis ácidos e à recuperação de encadernações fragilizadas pelo tempo e pelo uso. O Laboratório busca equilibrar estabilidade estrutural e preservação dos elementos históricos (capas, lombadas, costuras e papéis de guarda), compreendendo o livro como objeto cultural e técnico, e não apenas como suporte de informação. Nos projetos recentes de digitalização e conservação de obras raras, a “fidelidade” ao original é entendida de modo relativo, dependente das referências materiais disponíveis e da pertinência das decisões para a preservação a longo prazo. Cada intervenção torna-se, assim, uma atualização consciente, orientada pela coerência, estabilidade e legibilidade.

Junto à Coleção de Artes Visuais, o Laboratório atua na conservação e restauração das obras, além de oferecer assessoria técnica para exposições de âmbito institucional, nacional e internacional. O diálogo contínuo com a equipe da Coleção é essencial para definir estratégias que conciliem a preservação física das obras com suas dimensões estética, histórica e expositiva. Além dos tratamentos diretos, são elaborados laudos, relatórios e acompanhamentos técnicos que asseguram o cumprimento das boas práticas de registro, transporte e exibição de obras emprestadas.

A dimensão formativa permanece central. Por meio de estágios, o Laboratório acolhe estudantes que participam de todas as etapas de tratamento dos bens do acervo, do diagnóstico à intervenção, compreendendo a conservação como prática de observação, decisão e aprendizado. Essa vocação pedagógica reafirma o compromisso do IEB com a integração entre pesquisa, ensino e preservação do patrimônio cultural.

Após mais de duas décadas de atuação, o Laboratório de Conservação e Restauro

do IEB vem aprimorando continuamente suas práticas no tratamento de acervos em suporte papel, atuando de forma integrada aos demais serviços do Instituto. Seu trabalho ultrapassa a reparação física: envolve a leitura crítica dos contextos históricos, artísticos e intelectuais que definem a relevância de cada conjunto. Essa abordagem interdisciplinar e reflexiva permite ao Laboratório cumprir sua função essencial – preservar a materialidade do patrimônio sem dissociá-la de seus significados simbólicos.

TRÊS PORTAS, TRÊS ESTATUTOS

Entre manuscritos, datiloscritos, impressos, materiais fílmicos e fotográficos, além de registros sonoros, o Arquivo do IEB abriga milhares de metros lineares de documentos que iluminam trajetórias de personalidades brasileiras e múltiplas expressões da cultura nacional. De partituras a gravações em discos de goma-laca, de correspondências a recortes de jornais, de manuscritos autógrafos a folhetos de cordel, de imagens estáticas a imagens em movimento, a diversidade de suportes e materiais associados impõe ao Laboratório de Conservação e Restauro o desafio de prolongar a permanência da informação. Aqui, o valor primeiro é informacional e histórico.

O documento é testemunho; seu poder reside na legibilidade e na relação com o conjunto no qual se inscreve. A ordem importa tanto quanto a integridade física. As intervenções tendem a ser mínimas³ e justificadas: retirar uma fita adesiva ácida que impede a leitura e mancha o suporte; conter a migração de tinta ferrogálica que ameaça corroer o papel; reforçar bordas fragilizadas pelo tempo e pelo uso; acondicionar adequadamente para evitar a dissociação. O gesto técnico não interpreta nem reescreve: ele age a favor do texto, com precisão e medida, para que a matéria continue a sustentar a voz que carrega.

Na Coleção de Artes Visuais, o campo se amplia: aqui, a materialidade é também linguagem. Criada em 1968 com a chegada do acervo de Mário de Andrade, a Coleção nasceu de um gesto fundacional que uniu arte, história e pesquisa, e se expandiu a partir de 1981, acolhendo novos conjuntos e novas vozes da cultura brasileira. Hoje, reúne cerca de oito mil peças, entre pinturas, gravuras, desenhos, esculturas, objetos e documentos visuais, distribuídas em várias coleções heterogêneas que atravessam séculos e modos distintos de ver e representar o país. Articula-se com o Arquivo e a

3 A expressão “mínima intervenção” é frequentemente empregada de forma genérica nos relatos de conservação e restauro de bens móveis, sem o devido aprofundamento teórico ou esclarecimento sobre sua aplicação prática. Formulada por Camilo Boito no fim do século XIX, a noção surgiu no campo da arquitetura e das artes plásticas, fundamentando-se na coexistência de temporalidades distintas em uma mesma obra e na prioridade das ações conservativas sobre as restaurativas. Retomamos o conceito em chave contemporânea, entendendo-o como critério relativo: sua aplicação varia conforme o contexto e as demandas específicas de cada objeto. Inspiramo-nos, em última instância, na leitura de Alois Riegl (2013) do conceito de Boito, segundo a qual o “mínimo” se refere ao que é necessário e possível diante do estado de conservação do objeto, considerados seus valores e funções no contexto atual de inscrição.

Biblioteca, fazendo do IEB um território de convergência entre o documento e a obra, entre o registro e o gesto artístico.

Nas obras sobre papel, o olhar se volta ao valor estético e autoral, sem perder de vista a dimensão histórica. Uma gravura com suporte amarelecido e manchado não é apenas um alerta químico: o mesmo suporte, fragilizado pela acidificação e pelas marcas do manuseio, introduz ruído na leitura da imagem. A pergunta deixa de ser apenas “lê-se?” e passa a incluir “vê-se como deve ser visto?”. Molduras, *passé-partout*, condições de luz e rotatividade de exposição tornam-se parte do tratamento preventivo. O tempo pode ser coautor – produzindo pátinas significativas, dando a ver marcas de processamento e uso –, mas não carrasco: as intervenções curativas e restaurativas medem quanto do passado se acolhe sem prejuízos e quanto de seu avanço é possível ser contido.

Na Biblioteca do IEB, o conhecimento se corporifica em papel: é matéria que abriga pensamento, memória e gesto de leitura. Sua origem remonta à célebre Brasileira do historiador e bibliófilo Yan de Almeida Prado, adquirida pela USP em 1962, à qual se somaram, em 1968, as bibliotecas de Mário de Andrade e de Alberto Lamego, núcleos fundadores de um acervo que hoje ultrapassa 250 mil volumes, entre livros, periódicos, separatas e teses. Mantidas em sua unidade original e nomeadas por seus antigos proprietários, as 47 coleções pessoais de intelectuais e artistas – como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Caio Prado Jr., Milton Santos, Paul Singer e Theon Spanudis – fazem da Biblioteca um espaço de continuidade entre pensamento e materialidade.

Obras raras dos séculos XVI ao XVIII convivem com edições modernas; exemplares trazem dedicatórias, anotações e marginália que revelam o diálogo íntimo entre autores, leitores e épocas. Nesse universo, o livro é tanto fonte de informação quanto testemunho de práticas de leitura e de circulação do saber. Cada volume impõe ao Laboratório o desafio de conciliar a preservação física com o respeito à historicidade do objeto: compreender costura, papel, tinta e uso como partes de uma mesma biografia material. Aqui, conservar é também ler; e ler, conservar.

Para um mesmo dano, três decisões possíveis: no documento, o rasgo pode suprimir uma informação; na obra sobre papel, fere a forma; no livro, interrompe o gesto de ler. O dano é um enigma com múltiplas respostas, e o IEB o enfrenta considerando o estatuto material, histórico e simbólico de cada tipologia.

A BALANÇA DECISÓRIA: MARCO CONCEITUAL E PRINCÍPIOS DE ATUAÇÃO

Antes de qualquer gesto técnico, a conservação-restauração começa com um exame atento do que compõe a obra: matéria e memória, técnica e sentido, camadas físicas e camadas simbólicas que, juntas, a fizeram chegar até aqui. É desse primeiro encontro, em que se observam modos de fabricação e vias de degradação, cruzados com a biografia do objeto, que se delineia o seu estado presente e, com ele, o caminho possível de intervenção.

A partir daí, as escolhas não são um roteiro fixo, mas um percurso regulável: procedimentos podem ser revistos, trocados e afinados ao longo do tratamento à

medida que respondem (ou não) às forças que ameaçam a integridade do bem. Como alerta Salvador Muñoz Viñas (2010, p. 11-12 – tradução nossa), é na aplicação das instruções que surgem “detalhes para cuidar” e que se percebe que “não há duas obras inteiramente iguais”: cada uma reage de modo distinto ao mesmo tratamento.

O coração da prática está em reconhecer e tratar os danos que tensionam a matéria, os valores e as funções atribuídas ao objeto. A recorrência do trabalho reside aí: observar, interpretar, intervir... sempre que a integridade física entra em desacordo com aquilo que se espera que o bem signifique e possibilite.

Esses valores e funções não são estáveis; mudam com o tempo, com os usos e com os olhares. No momento do reconhecimento, cabe ao conservador-restaurador realizar uma tradução consciente: atualizar o sentido dos elementos que constituem a obra (LEVEAU, 2011). Como assinala Paul Philippot (1996), essa atualização se manifesta na própria matéria, no ato da restauração: a intervenção torna visíveis valores presentes e potenciais do bem cultural, ao mesmo tempo que os inscreve em seu estado futuro.

Decidir é pesar: de um lado, os valores; de outro, os riscos; entre ambos, os princípios que orientam cada gesto. Adotamos uma matriz informada por debates clássicos e contemporâneos da conservação. Entre os valores, consideramos o informacional, o histórico, o estético, o de uso e, quando pertinente, o comunitário/afetivo. Entre os riscos, avaliamos os mecânicos (riscos, deformações), químicos (acidificação, oxidação), biológicos (fungos, insetos), luminosos (fotodegradação) e ambientais (temperatura/umidade relativa do ar).

Três princípios atravessam os tratamentos: mínima intervenção possível, compatibilidade e estabilidade de materiais e maior grau de reversibilidade possível, sempre com documentação antes, durante e depois. O gesto técnico não reescreve o texto nem a obra: serve ao sentido atribuído (PHILIPPOT, 1996; BRANDI, 2004). E cada caso é singular: não há fórmula universal – há contexto e proporcionalidade (MUÑOZ VIÑAS, 2010). Por fim, o processo organiza-se em etapas claras: triagem técnica, formulação de hipóteses de tratamento, discussão, decisão e registro.

TRÊS VINHETAS DE BASTIDORES DO LABORATÓRIO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DO IEB

Vinheta 1 – Arquivo: Folhetos de cordel do acervo de Inezita Barroso

Nos folhetos de cordel do acervo de Inezita Barroso⁴, o tempo se deposita em camadas visíveis: na fragilidade do suporte, nas sujidades das capas, nas anotações dispersas que revelam usos e leituras. Papéis de baixa gramatura, naturalmente ácidos, exibem amarelecimento e perda de flexibilidade que denunciam a passagem do tempo. Os grampos metálicos, antes responsáveis por manter unidos os bifólios, tornaram-se agentes de deterioração, espalhando oxidação e rompendo as fibras

4 Sobre o acervo de Inezita e os folhetos de cordel que integram o acervo do IEB, ver: Guilherme; Gontijo (2025).

do papel. O tratamento buscou interromper esse processo sem apagar a história inscrita na matéria: desacidificou-se o suporte por meio de banhos de imersão; removeram-se os metais oxidados, substituindo-os por costuras com linha de algodão neutro; consolidaram-se rasgos; reforçaram-se bordas e fundos de caderno com papéis japoneses e adesivos neutros e reversíveis; e, por fim, acondicionaram-se os exemplares em materiais estáveis, o que permite que continuem sendo manuseados sem riscos adicionais. A intervenção, aqui, não pretende restituir a aparência do novo, mas garantir que o texto – e o gesto de quem o produziu e o leu – permaneça legível, acessível e vivo na materialidade que o sustenta.



Figura 1 – Tratamento de folhetos de cordel do acervo de Inezita Barroso. Fotografias: Natasha Ayasha, agosto de 2025

Vinheta 2 – Coleção: desenhos de Flávio Império

Nos desenhos de Flávio Império⁵, o suporte – muitas vezes composto de papéis frágeis e instáveis por natureza – testemunha o gesto rápido e experimental do artista. No caso de um dos seus estudos para capa de disco (uma colagem e desenho com grafite em papel vegetal), a transparência do material, originalmente escolhida para permitir sobreposições e revisões, torna-se, com o tempo, um desafio à preservação: o papel enrijece, torna-se quebradiço e reage de modo sensível às variações de umidade e temperatura. As fitas adesivas aplicadas para fixar recortes de papel reaproveitado (mais rígido e de maior gramatura) sobre o papel vegetal desenhado a grafite convertem-se em focos de oxidação, conferindo ao conjunto quadrados amarelados que antes não existiam. Já no desenho com canetinha hidrocor intitulado *Rosa dos ventos*, uma grande lacuna, manchas e rabiscos revelam o uso intenso e o caráter processual dessas obras, mais próximas de um canteiro de ideias do que de um produto acabado, ao mesmo tempo que introduzem ruídos (amplificados, no caso da lacuna) à imagem principal, o desenho do artista.

Os tratamentos empreendidos buscaram estabilizar sem domesticar: removeram-se elementos danosos, reforçaram-se pontos de fragilidade, criaram-se condições seguras para o manuseio, a exibição e a guarda. Assim, preserva-se não apenas a imagem, mas também a dimensão experimental e material do trabalho – o diálogo entre técnica, improviso e invenção que define a poética de Flávio Império.

5 Algumas obras do artista presentes no acervo do IEB foram tratadas para compor a mostra *Flávio Império: tens a vontade e ela é livre*, em empréstimo à Pinacoteca de São Paulo. Para saber mais, ver: Ribeiro (2025).



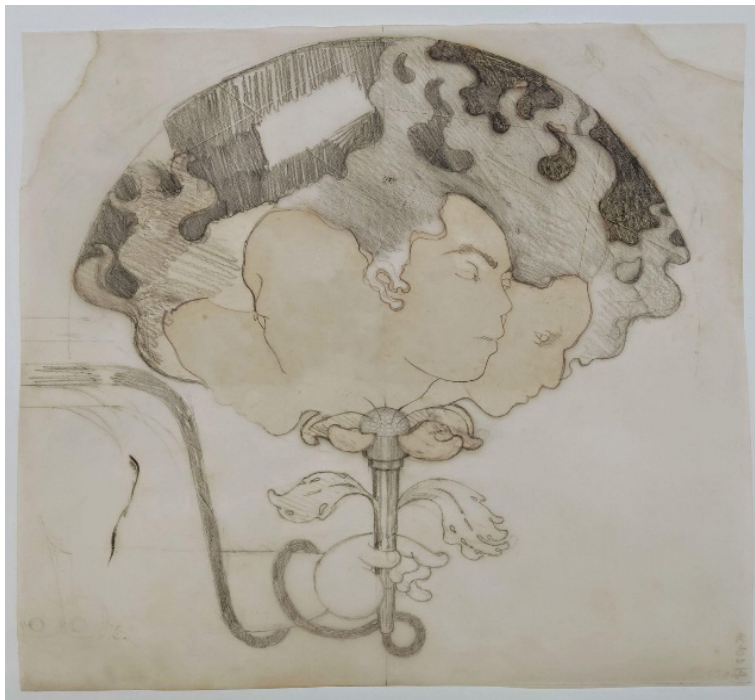


Figura 2 – Tratamento de estudo (não utilizado) feito por Flávio Império para capa do disco *Doces bárbaros* (1976), que reuniu Gilberto Gil, Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gal Costa. De cima para baixo: frente da obra antes da intervenção; verso da obra após a intervenção (colagens); frente da obra após a intervenção. Fotografias: Alice Gontijo, junho de 2025

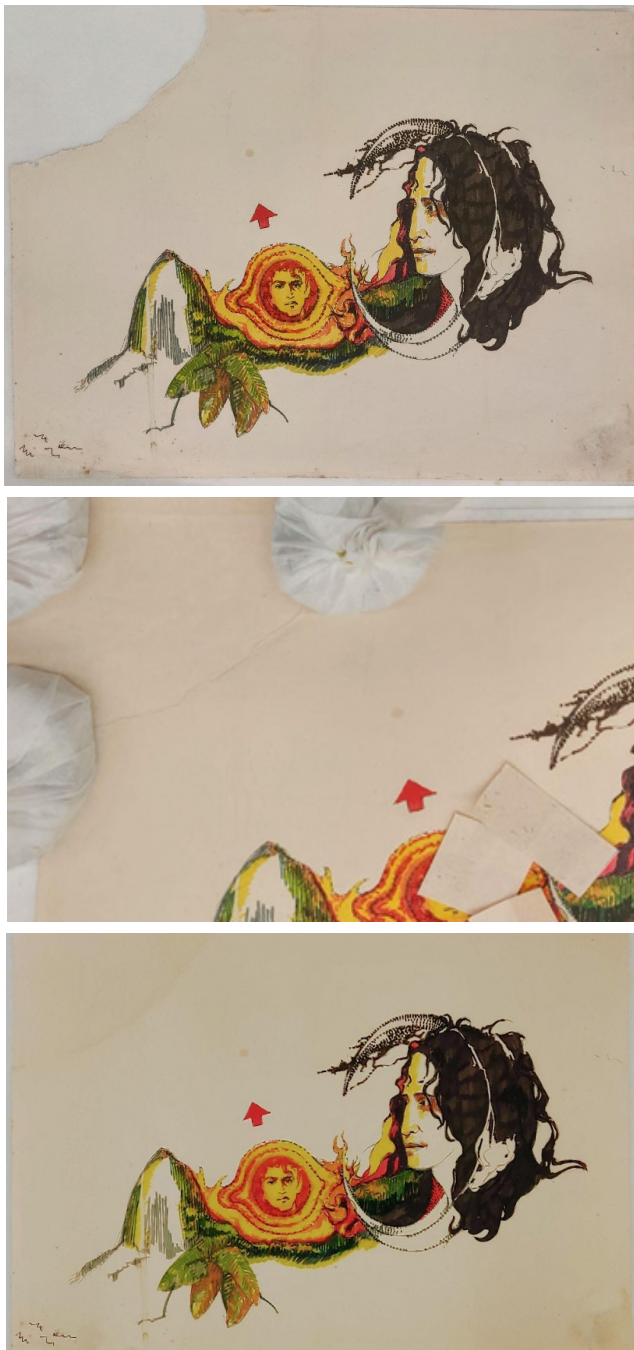


Figura 3 – Tratamento de ilustração de Flávio Império para capa do programa de *Rosa dos ventos: show encantado* (1971), com Maria Bethânia, direção/roteiro de Fauzi Arap. De cima para baixo: obra antes da intervenção; teste de cor para preenchimento de lacuna; obra após a intervenção. Fotografias: Alice Gontijo, junho de 2025

Vinheta 3 – Biblioteca: páginas, anotações e encadernações

Durante muito tempo, a conservação-restauração de livros concentrou-se no suporte bidimensional do texto e negligenciou a tridimensionalidade do objeto, especialmente a encadernação (GONTIJO, 2021). Essa visão reducionista levou a reencadernações e substituições “por moda”, provocando perdas formais irreversíveis e o empobrecimento do valor documental – aquele que faz do livro testemunha material de técnicas de fabricação, circulação e leitura. A primazia do texto, herdada de abordagens formalistas, separou signos de seus suportes e relegou a encadernação à condição de ornamento, ofuscando seu mecanismo interno e sua função estrutural (UTSCH, 2021). A partir da segunda metade do século XX, os estudos de história do livro e de bibliografia material recolocaram a materialidade no centro do debate, promovendo a revisão de práticas substitutivas e reafirmando o livro como um conjunto técnico e visual, cujo funcionamento condiciona o ato de ler (CHARTIER, 1994). No Laboratório do IEB, parte-se da consciência de que o livro é uma “máquina” cujas partes devem operar em harmonia. Diante do dilema ético entre manter e intervir, opta-se por avaliações caso a caso, ponderando-se limites materiais, valores históricos e condições de uso. Evitam-se modelos padronizados que apaguem memórias materiais, preferindo-se soluções que respeitem a historicidade das formas e das visualidades e o contexto de guarda de cada volume em tratamento.

No caso da obra *Kort, Bondigh ende Waerachtigh Verhael van't schandelyck over-geven ende verlaten vande voornaemste Conquesten van Brasil...*, publicada em Middelburgh, em 1655, por Thomas Dircksz van Brouwers, o tratamento das estruturas bidimensionais – os fólhos – foi decisivo para recuperar a resistência estrutural do volume tridimensional, já que as páginas estavam intensamente perfuradas pelo ataque de insetos. A estabilização do corpo do livro exigiu intervenções simultâneas sobre o suporte e a encadernação, com o reforço de margens, costuras e pontos de fixação comprometidos.

O trabalho, contudo, não se restringiu às páginas impressas: elementos associados, muitas vezes invisibilizados em processos de restauro, também foram preservados – como a anotação manuscrita colada na contraguarda, junto à folha de rosto. Essa “etiqueta manuscrita” inscreve o exemplar, uma edição do século XVII, em uma trajetória material singular, indicando que o volume integrou, no século XIX, um acervo bibliográfico específico. Assim, o tratamento não apenas restituiu a estabilidade física do objeto, mas também reafirmou sua identidade histórica, mantendo legíveis as marcas do tempo e de pertencimento como parte constitutiva da obra.



Figura 4 – Exemplar L4C16 da Coleção Alberto Lamego.

Fotografias: Laboratório de Conservação e Restauro (IEB)

Já no caso da obra *Relatione della grande monarchia della Cina* – de autoria do jesuíta português Alvaro Semedo, impressa em Roma no ano de 1643 pela Stamparia di Ludovico Grignani e publicada pela editora Sumptibus H. Scheus –, o tratamento concentrou-se na recuperação da estrutura tridimensional do volume, orientando-se

pelos princípios da arqueologia do livro, conforme delineados por Szirmai⁶. A intervenção buscou restituir uma configuração estrutural e historicamente compatível com o exemplar, originalmente encadernado em pergaminho. A seção remanescente da lombada, ainda associada ao corpo da obra, foi cuidadosamente incorporada a uma nova encadernação em pergaminho, reconstruída segundo técnicas tradicionais e com materiais de pH neutro e reversíveis. O resultado preserva a integridade física do volume e restabelece sua legibilidade mecânica, ao mesmo tempo que reverencia a sua inscrição histórica.

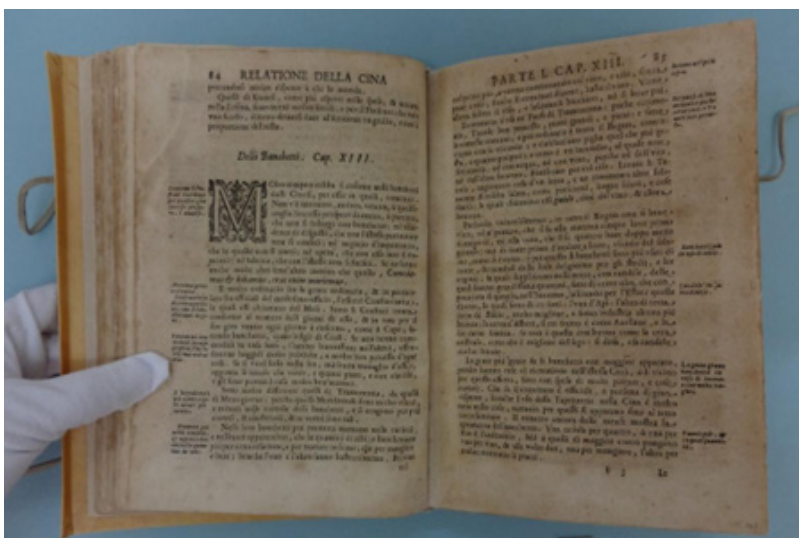


Figura 5 – *Relatione della grande monarchia della Cina*, de Alvaro Semedo. Exemplar L4C2o da Coleção Alberto Lamego. Fotografias: Laboratório de Conservação e Restauro IEB

6 Após uma longa trajetória na medicina, o pesquisador voltou-se ao estudo detalhado das estruturas codicológicas – especialmente as medievais, embora não se limitando a elas –, buscando compreendê-las em profundidade, tanto em seus aspectos estéticos quanto, sobretudo, em sua dimensão funcional. Sua obra mais reconhecida, *The archaeology of medieval bookbinding*, publicada em 1999, permanece como referência essencial e incontornável para os estudiosos da história e das técnicas de encadernação.

Em todas as vinhetas, uma mesma ideia: a intervenção é um diálogo entre o passado e o futuro. O conservador-restaurador atua como mediador entre a matéria e o tempo – não para apagar as marcas de sua passagem, mas para garantir que elas permaneçam legíveis, sem comprometer a continuidade da vida material da obra.

AMBIENTE, MÃO E MÉTODO: O COMUM ENTRE DIFERENÇAS

A diversidade de tipologias não dispensa uma base comum. Toda conservação começa pela prevenção; e esta, pelo ambiente, primeira camada de cuidado e de decisão silenciosa. Temperatura e umidade devem permanecer estáveis, pois variações bruscas causam mais danos que pequenos desvios do padrão. A luz precisa ser controlada, a ventilação, constante, mas suave. O controle de pragas, o uso de materiais neutros e o isolamento de fontes emissoras de calor, poeira e vibração são ações diárias que garantem o repouso das obras. O acondicionamento é o invólucro da permanência: papéis alcalinos, caixas livres de ácidos e apoios adequados ao peso e à forma de cada item.

A segunda camada é o manuseio, momento em que o cuidado se transforma em ação. Mãos limpas, secas e sem resíduos, ou vestidas por luvas, garantem segurança ao objeto e ao consulente. Cada objeto pede um apoio: folhas devem ser sustentadas ao virar, lombadas, repousar em planos inclinados, volumes pesados, contar com calços e almofadas. O tempo e o lugar da consulta são também parte do cuidado: cada peça tem seu ritmo, e respeitá-lo é uma forma de preservação. Ver e ler, aqui, é também conservar.

DECISÕES QUE EDUCAM

Há ainda uma dimensão pedagógica que atravessa as rotinas: explicar as escolhas e tornar visível o invisível do cuidado. Por que uma obra não pode “ficar sempre na vitrine”? Porque a luz é cumulativa, e o dano que provoca é irreversível. Por que um documento não foi “limpo” até o branco absoluto? Porque a matéria carrega sua história, e apagar o tempo seria apagar parte do sentido. Por que um livro repousa sobre uma cunha de leitura, e não aberto sobre a mesa? Porque cada estrutura tem um limite, e o equilíbrio entre forma e função exige contenção técnica.

Toda decisão técnica é também uma mensagem pública. Ao rodiziar uma obra em exposição, afirmamos que a luz, embora necessária, desgasta; ao oferecer luvas, lembramos que o tato é via de acesso, mas deve ser seguro; ao recusar a “brancura absoluta” de uma folha antiga, dizemos que a história também tem cor. O público aprende conosco – e nós com ele – que preservar não é deter o tempo, mas negociar com ele.

O TEMPO COMO COAUTOR

No IEB, o tempo não é inimigo nem herói: é coautor. Restaurar é editar o tempo com humildade: corrigir excessos, conter desvios, manter a voz. Edita-se para que outros leiam e vejam; guarda-se para que outros, amanhã, possam escolher de novo. A boa conservação começa nas mãos de quem consulta, continua nas rotinas que não aparecem nas vitrines e se realiza quando as escolhas silenciosas se tornam legíveis em seus efeitos.

Entre o uso e o sentido, encontramos a justa medida de cada acervo: no Arquivo, preserva-se a coerência do conjunto; na Coleção de Artes Visuais, a experiência estética; na Biblioteca, o gesto de ler. Três portas, um compromisso: fazer com que o passado siga conversando com o presente sem perder a própria voz. Mais do que restaurar documentos, livros e obras, o Laboratório restaura vínculos entre passado e presente, matéria e memória, técnica e pensamento.

SOBRE AS AUTORAS

ALICE ALMEIDA GONTIJO é conservadora-restauradora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) e doutoranda em Estudos Literários na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Fale/UFGM).
aligont@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9629-168X>

MÔNICA APARECIDA GUILHERME DA SILVA BENTO é supervisora técnica de serviço do Laboratório de Conservação e Restauro do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), especialista em Organização de Arquivos.
monicaguilherme@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-1446-4848>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- BOITO, Camillo. *Os restauradores*: conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884. Tradução de Paulo Mugayar Kühl; Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê, 2004.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Ed. UnB, 1994.
- GONTIJO, Alice Almeida. Conceitualizando “encadernação de conservação” através do tratamento de um exemplar do boletim *Curiosités du Journalisme et de l’Imprimerie*. In: ALMADA, Márcia; VELOSO, Bethania; UTSCH, Ana (Org.). *Experiências e reflexões sobre a restauração de documentos gráficos*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021, p. 13-28. Disponível em: <https://www.finoatracoeditora.com.br/e-book-experiencias-e-reflexoes-sobre-a-restauracao-de-documentos-graficos>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- GUILHERME, Mônica; GONTIJO, Alice. Estudantes da BYU realizam oficina no Laboratório de Conservação e Restauro. *Informe IEB*, n. 27, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, setembro 2025, p. 14-15. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/wp-content/uploads/sites/127/2016/05/Informe-IEB-27.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- LEVEAU, Pierre. Restauration et traduction: une question de philosophie. *CeROArt [En Ligne]*, n. 6, 2011. <https://doi.org/10.4000/ceroart.2088>.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *La restauración del papel*. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.
- PHILIPPOT, Paul. Restauration from the perspective of the humanities. In: PRICE, Nicholas Stanley (Org.). *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 216-228.
- RIBEIRO, Vanessa Costa. Dos bastidores à exposição *Flávio Império: tens a vontade e ela é livre*. *Informe IEB*, n. 27, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, setembro 2025, p. 5-6. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/wp-content/uploads/sites/127/2016/05/Informe-IEB-27.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos*: e outros ensaios estéticos. Introdução, tradução e notas: João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2013.
- SZIRMAI, J. A. *The archaeology of medieval bookbinding*. Aldershot/Burlington: Ashgate, 1999.
- UTSCH, Ana. A mecânica dos livros: encadernação, bibliologia e conservação. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 11, n. 22, maio-ago. 2021, p. 157-188. <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2021.25704>.



Uma correspondência de muitas cores

[*A correspondence of many colors*]

Germana Araújo Sales¹

[FIUZA, Solange; SARAIVA, Arnaldo (Org.). *Correspondência inédita e anotada: Alberto de Serpa, João Cabral de Melo Neto – O cavalo de todas as cores*. Cotia: Ateliê Editorial, 2025.

RESUMO • A obra *Correspondência inédita e anotada – Alberto de Serpa – João Cabral de Melo Neto – O cavalo de todas as cores*, organizada por Solange Fiuza e Arnaldo Saraiva, foi publicada no ano de 2025 com o timbre da Ateliê Editorial e nos apresenta a correspondência oficial entre dois escritores, o brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e o português Alberto de Serpa (1906-1992). É sobre esse volume, contemplando os ensaios assinados pelos organizadores e as cartas transcritas na edição, que versa a resenha. • **PALAVRAS-CHAVE** • João Cabral de Melo Neto; Alberto de Serpa;

correspondência. • **ABSTRACT** • The book *Correspondência inédita e anotada – Alberto de Serpa – João Cabral de Melo Neto – O cavalo de todas as cores*, organized by Solange Fiuza and Arnaldo Saraiva, was published in 2025 by Ateliê Editorial and presents the official correspondence between two writers, the Brazilian João Cabral de Melo Neto (1920-1999) and the Portuguese Alberto de Serpa (1906-1992). This review focuses on this volume, including the essays written by the organizers and the letters transcribed in the edition. • **KEYWORDS** • João Cabral de Melo Neto; Alberto de Serpa; correspondence.

Recebido em 7 de novembro de 2025

Aprovado em 2 de dezembro de 2025

Editores responsáveis: Ana Paula Simioni, Dulcilia Helena Schroeder Buitoni e Marcos Antonio de Moraes

SALES, Germana Araújo. Uma correspondência de muitas cores. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 92, 2025, e10778.



Seção: Resenha

DOI: 10.11606/2316901X.n92.2025.e10778

¹ Universidade Federal do Pará (UFPA, Belém, PA, Brasil).

*“Se não foram os deuses que no-las
ensinaram, foram decerto, os poetas que
inventaram estas fábulas. E por quê?
Porque a Poesia é o seu melhor
testemunho”
(Régio, 1950, s. p.).*

O filme *Central do Brasil* (1998) recria a narrativa de Dora, uma professora que escreve cartas na estação Central do Brasil, região para a qual afluem as linhas de trens oriundos da Região Metropolitana do Rio de Janeiro. O longa representa a prática do envio de correspondência pelos correios, exercida até a interferência do contato por e-mails em nossas vidas.

Atualmente, quantas pessoas ainda se correspondem por cartas?

É sobre essa prática oficial entre dois escritores, o brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e o português Alberto de Serpa (1906-1992), que versa a obra *Correspondência inédita e anotada – Alberto de Serpa – João Cabral de Melo Neto – O cavalo de todas as cores*, organizada por Solange Fiuza e Arnaldo Saraiva, publicada no ano de 2025, com o timbre da Ateliê Editorial. A correspondência entre os autores tem como enfoque *O cavalo de todas as cores*, revista publicada em janeiro de 1951, cuja edição foi debatida ao longo dos anos entre 1949 e início de 1950.

A obra organizada por Fiúza e Saraiva, com 245 páginas, é dividida em quatro segmentações, a saber: “Alberto de Serpa e João Cabral”, assinada por Arnaldo Saraiva; “Narrativa de uma revista em processo”, da lavra de Simone Fiúza; e “Sobre esta edição”, com a rubrica dos dois organizadores. A quarta seção reúne a correspondência com notas explicativas e, entre as três primeiras divisões e o conjunto das missivas, os leitores têm acesso ao fac-símile da única edição de *O Cavalo de todas as cores*.

O texto inicial do livro nos traz a apresentação de Alberto de Serpa, escritor português, nascido na cidade do Porto em 9 de janeiro de 1920. Intelectual ativo em sua época, colaborou em várias revistas literárias e foi secretário de redação da *Presença*. O texto de Saraiva aponta registros da circulação da literatura brasileira nas revistas luso-brasileiras, época em que Serpa já “trocava livros com vários

escritores do Brasil” (p. 17), como *O Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, oferecido “ao admirável poeta”.

Por certo, Saraiva delinea o perfil de um poeta português com fortes ligações à literatura brasileira, tanto que foi o responsável pela organização da primeira antologia da poesia brasileira publicada em Portugal, pela Portugália Editora, denominada *As melhores poesias brasileiras* (SERPA, 1944), com 54 poetas, desde José de Anchieta a Vinícius de Moraes.

O certo é que objetivos semelhantes aproximaram os dois poetas, e essa meta estava centrada na difusão da literatura por meio de revistas, haja vista a participação de ambos em periódicos, quer sejam jornais ou revistas, conforme explanado por Saraiva. O contato entre os dois poetas adveio exatamente do desejo de João Cabral ter um colaborador para dar cabo à edição de uma revista.

[...] esse contato epistolar deveu-se certamente à sugestão de um colega diplomata, também escritor [...]. Esse colega era o alagoano Renato Mendonça (1912-1990). [...] Numa dessas conversas em que o poeta pernambucano lhe falou do desejo de envolver nos seus projetos editoriais poetas e leitores portugueses, Renato Mendonça [...] ter-lhe-á sugerido que pedisse o apoio do seu amigo portuense, de quem conhecia, mais do que o pernambucano, a larga experiência de poeta e de secretário de revistas. E João Cabral não tardou a tomar a iniciativa de contatar Alberto de Serpa, enviando-lhe, em 8 de junho de 1949, três dos sete volumes que já tinha editado na coleção *O Livro Inconsútil* e uma carta. (p. 20-22).

A partir de então foi iniciada a correspondência que dá matéria à obra em tela, com descrições pormenorizadas do entusiasmo entre os dois missivistas na elaboração da revista. O diálogo iniciado em 8 de junho de 1949, conforme já dito, teve resposta ainda no mesmo mês, e ao longo das cartas os autores trocaram ideias sobre todo o contexto que envolvia a revista, desde sua organização à escolha dos colaboradores, o artefato da produção, o mecanismo de vendas e distribuição, até a edição final de *O cavalo de todas as cores*, em fevereiro de 1950. A revista não teve sequência, e por um tempo a troca de missivas foi interrompida, justamente quando João Cabral foi afastado das atividades diplomáticas. Somente quando foi enviado a Sevilha, com a incumbência de pesquisas, o brasileiro retomou a conversa com Alberto de Serpa, para solicitar indicação de historiadores portugueses que tivessem conhecimento do mesmo estudo destinado a ele, com *O Arquivo das Índias e o Brasil* (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1966).

A recuperação das missivas entre João Cabral e Antônio Serpa constrói o que Solange Fiuza nomeia de “Narrativa de uma revista em processo”, segunda parte da obra em resenha. Na seção, a autora chama a atenção para algumas particularidades do poeta brasileiro, como a inaptidão assumida para escrever cartas, o gosto pela materialidade e o desejo de produzir livros artesanalmente, apontando, principalmente, a rede de relações estabelecida por Cabral.

A opção da autora em recolher e trazer a público a correspondência inédita, merece a classificação que o poeta de *Morte e vida severina* (2016) deu à palavra antologia, como uma escolha de qualidade. As cartas, como afirma Solange Fiuza,

obedecem a uma “coesão em torno de um assunto central: a composição de *O cavalo de todas as cores*” (p. 33). E é nesse processo de interlocução que os dois poetas se fazem mostrar em suas apreciações e pontos de vista, seja em função da literatura, seja no entendimento político, posicionamentos fundamentais para a seleção e composição da revista. Tais fatores estão prontamente expressos quando Cabral revela suas preferências com relação à organização da revista, não limitada à esfera Brasil-Portugal, mas estendida à literatura catalã, como forma de apoio diante do regime político que a reprimia.

O momento político era polarizado àquela altura e, ao mesmo tempo, servil a um poder dominador: o salazarismo em Portugal, o franquismo na Espanha... E o Brasil, que vivenciou a experiência do Estado Novo (1937-1945), estava sob a presidência do general Dutra e retornaria à era Vargas em 1951. Todo o cenário influenciou na composição da revista, principalmente na perspectiva do poeta pernambucano, que reconhecia nas artes “um compromisso social” (p. 43). E “o critério político que mobiliza Cabral determina não apenas as escolhas dos textos, mas também a distribuição dos exemplares” (p. 46). É nesse viés caracterizado por Solange como “comunismo ortodoxo” (p. 49) que empaca o segundo número da revista – e *O cavalo* perde as cores:

A correspondência entre João Cabral e Alberto Serpa sobre a organização de *O Cavalo de Todas as Cores* ajuda a compreender as escolhas do primeiro número e o plano do segundo número como respostas a um momento político opressor, mas também favorável à luta pela renovação do pós-guerra. (p. 55).

Nesse sentido, o texto pontua as questões divergentes entre os dois organizadores, quando não conseguem estabelecer um padrão para as escolhas dos poemas, o que leva cada um a definir sua própria seleção, mantendo-se, individualmente, fiéis aos seus posicionamentos. Enquanto Antonio de Serpa preserva sua triagem mediante as relações de estima e preferência poética, João Cabral prima pela concepção política.

A descontinuidade da Revista provoca, quase que naturalmente, a irregularidade da correspondência, que vem a cessar nos anos de 1960. Malgrado o final do contato, o que chama atenção na recolha realizada por Solange, é a particularidade de uma relação estabelecida totalmente por cartas, tendo em vista a afirmação de Saraiva de que Alberto de Serpa e João Cabral, nunca tiveram um contato pessoal.

Singular é a análise realizada do material que acumulou 60 documentos, sendo “vinte e oito cartas e um telegrama de Serpa e trinta e uma cartas e cartões-carta de Cabral” (p. 67). Na seção “Sobre esta edição”, assinada por Fiuza e Saraiva, a materialidade e a origem desses escritos são caracterizadas quando os organizadores apontam os diferentes tipos de papel utilizados por Cabral, assim como diferem os locais de envio, enquanto relatam que as missivas de Serpa mantinham caráter metódico, datadas quase sempre aos domingos. Também é enumerado o número de cartas por ano no período em que permaneceu a troca. A organização do arquivo das missivas obedeceu a uma ordem com a manutenção das variantes do português brasileiro e europeu, a numeração das cartas, dispostas em ordem cronológica,

a atualização da ortografia, padronização dos títulos de livros e periódicos, conservação da pontuação original e das abreviaturas.

Somado a isso, o trabalho de sistematização desses escritos apresenta ao leitor atual mais do que as informações concernentes à conversa para elaboração da revista, pois, no que tange ao autor brasileiro, passa-se a conhecer mais do que um ávido intelectual preocupado com a democratização da literatura. Identifica-se um perfil poético justificado nas linhas dos versos que o fizeram consagrado, pois só alguém com atenção aos malefícios da opressão e do fascismo poderia criar poemas na esteira do dramático *Morte vida severina* (MELO NETO, 2016) ou *O cão sem plumas* (MELO NETO, 1950), entre outros que ilustram a rica obra do autor. Posso asseverar que a obra em tela atualiza o público, inclusive, quanto às relações pessoais de João Cabral, cuja intimidade foi partilhada com Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Vinicius de Moraes, Murilo Mendes, Natividade Saldanha, Marques Rebelo, Lêdo Ivo, entre outros nomes, inclusive em Portugal. Quando já consagrado como poeta, João Cabral dá início a novas relações com a intelectualidade daquele país, incluindo críticos e escritores, com quem, naturalmente, também se correspondeu. Convém aludir à materialidade da obra *Correspondência inédita e anotada – Alberto de Serpa – João Cabral de Melo Neto – O cavalo de todas as cores*. A capa reproduz a mesma gravura da imagem do cavalo, presente no fac-símile da revista. O título aparece em fontes coloridas de vermelho e roxo disposto na parte superior e inferior de forma perpendicular aos nomes dos autores no centro da capa, o que oferece uma visualização de caminhos ou trilhas. A correspondência em si ocupa 162 páginas, o que corresponde a cerca de 66% da obra. Essas cartas estão todas com notas – um total de 298 – detalhadas com informações minuciosas, esclarecimentos substanciais em torno de nomes, obras, situações históricas e demais referências, indicando o conhecimento necessário para o público.

Outra preciosidade é o fac-símile da revista *O cavalo de todas as cores*, reproduzida, fielmente, a partir do exemplar da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, em Portugal, impressa em Barcelona, na casa do poeta João Cabral, numa prensa manual Minerva, adquirida por ele. A capa apresenta um cavalo tipográfico assinado pelo artista plástico Francisco García Vilella e na contracapa há as informações sobre o exemplar:

O CAVALO DE TODAS AS CORES § revista trimestral dirigida por ALBERTO DE SERPA e JOÃO CABRAL DE MELO NETO § tiragem limitada a duzentos exemplares § publicada em Barcelona por João Cabral de Melo.

A seleção para a composição da revista, como já dito, foi atribuída aos dois organizadores e, na primeira parte do volume está a autoria de Pedro Homem de Mello, com “Nove canções católicas”, obra inédita. Na sucessão está o poema “A bomba atômica”, de Vinicius de Moraes, contraponto à natureza espiritual do poema português que, embora não fosse original – pois já havia sido publicado, em 1946, no livro *Poemas, sonetos e baladas* – registra a marca do poeta brasileiro em produções que refletem o caráter social e político. Seguindo as preferências de João Cabral, a revista reproduz, após o poema de Vinicius, a composição “Cuatro poetas”, do poeta,

tradutor e crítico de arte catalão Rafael Santos Torroella, registrando, assim, o desejo de Cabral de propalar a literatura catalã. Na sequência, o texto em prosa “Poesia”, de José Régio, aborda uma reflexão sobre a poesia e suas “extremas razões”. Encerra-se a revista com ilustrações da Xilografia Popular em Cataluñá, apresentadas com apreciação de Enric Tormo i Freixas, com ensaio de mesmo título – “Xilografía popular en Cataluñá” –, seguido de reproduções de gravuras dos séculos XVII e XVIII. O sumário está disposto na capa final, e a cópia a que temos acesso certamente é de um dos exemplares computados para a distribuição entre os pares, pois nela consta um oferecimento assinado por João Cabral: “Ao Dr. Rodrigo Otávio, homenagem de seu camarada. João Cabral de Melo Neto. Londres, 21.6.95”. A revista, com 39 páginas, sem notas explicativas, teve uma tiragem de 200 exemplares em sua primeira edição, que, como sabido, veio a público no primeiro mês de 1950.

Na carta de 22 de janeiro de 1950, Alberto de Serpa organiza a remessa dos volumes “em pequenos pacotes, de peso inferior a um quilo” (p. 161). Na carta resposta, datada de 31 de janeiro de 1951, João Cabral se refere às questões tipográficas – que não o deixaram satisfeito – do texto de José Régio e explica sobre a distribuição da tiragem: “Quanto ao número de exemplares: a revista é tirada a 200. V. pode dispor da metade. Os meus eu os distribuirei por aqui e mandarei uns 50 para que a Saudade distribua a quem melhor lhe parecer, no Rio. Está conforme?” (p. 164). Também nessa carta, o poeta brasileiro dispõe seu plano para a segunda edição da revista:

No 1º número, fui responsável por 3 *pliegos*: o do Vinicius, o do Santos Torroella e o do gravador catalão. Você, por dois. Será interessante que, no 2º, V. se encarregue de 3 e eu de 2. Você já me mandou: Fernando Pessoa e Leonor de Almeida. Gostaria, por isso, que mandasse um 3º. Lembro, entretanto, para que a coisa fique variada, que mande alguma coisa não portuguesa: castelhana, francesa, galega. Etc. Por que não galega, mesmo que seja antiga? (p. 164).

O envio das cartas segue na conversação sobre a remessa dos exemplares, sua distribuição e o planejamento para o segundo número da revista, registrando-se que Alberto de Serpa se compromete a “mandar-lhe colaboração do Poeta Ildefonso-Manuel Gil, de Saragoça, ou Rafael Morales, de Madrid” (p. 168). No mês de março de 1950, os dois poetas trocam diversas cartas e, logo na primeira desse mês, Alberto de Serpa, ao comunicar a alegria em receber os pacotes contendo O cavalo, expressa a preocupação em iniciar logo em abril o número seguinte “para ganharmos regularidade” (p. 168). Nessa mesma missiva, o poeta português anuncia que irá expor à venda “35 exemplares em livrarias de Lisboa, Porto e Coimbra, para que quaisquer poucos interessados tenham possibilidade de adquirir” (p. 168). Em resposta, João Cabral demonstra-se empolgado com o seguimento da revista e esboça o planejamento com os textos que já possuem e com os que podem receber.

A esquematização para a continuidade da revista acalanta os organizadores, e Cabral, em carta de 23 de março de 1950, manifesta, inclusive, a sequência para os volumes 3 e 4, esboçando o plano de publicações a vir.

A interlocução entre os poetas nos dá a ver a lenta distribuição d *O cavalo*, enquanto permanecem animados pela sequência. Alberto de Serpa não olvida esforços para

a disseminação da revista: “Entreguei à Portugália do Porto 35 exemplares para venda em Lisboa, Porto e Coimbra, pois pareceu-me justo que alguns furiosos da Poesia pudessem ter *O Cavalo*” (p. 183). E é pelo final de março que os pacotes ainda chegam às terras lusas, alguns violados e com número menor do que o esperado e, enquanto engatinha o compartilhamento dos exemplares, permanece o esboço para a possível efetivação da continuidade da revista, na carta de 28 de março de 1950, quando Serpa comunica: “Com todo prazer, dou só Pessoa e a Leonor de Almeida para o n.º 2. Telhe o n.º. como quiser, que tudo ficará excelentemente! Para o 3, eu terei, então, os 3 pliegos” (p. 186). E, já em abril, Serpa insiste: “Já começaram os trabalhos do n.º 2? Conseguiremos tê-lo pronto em maio? Seria ótimo, para, com o n.º. 3, termos regularidade” (p. 191).

Ao se ler a correspondência, percebe-se o sonho acalentado pelo curso de *O cavalo*, como também a preocupação diante das impressões que causou. Passado mais de um mês após a carta enviada por Alberto de Serpa, em 21 de maio de 1950, ele questiona novamente: “E o nosso *Cavalo*? [...] Veja se me dá um pouco de fogo para nosso Cavalo! Ele não deve parar tão perto – pois não?” (p. 193-194). Conforme exposto por Solange Fiuza, a distração de João Cabral diante da revista foi justificada pela saúde dos filhos e dele mesmo, que esteve a faltar e deixou *O cavalo* “misteriosamente enferrujado” e, aos poucos ficaria esquecido, ao que se queixa Serpa, em carta de setembro de 1950: “Fico muito triste por nem uma linha me dar sobre *O Cavalo*... Devo considerá-lo morto? Aqui, perguntam-me por ele, de vez em quando, com um sorriso triste de velório. E eu respondo que sim, que sairá um dia. Mas sairá?” (p. 212).

A última carta de Alberto de Serpa em que faz referência à publicação da revista data de janeiro de 1951. As linhas registram a ausência de notícias, a solicitação, ainda, de envio de volumes, para dispor entre conhecidos:

Toda a gente me pergunta pelo Cavalo. E eu dou-o, umas vezes, por afundado em mares tumultuosos, outras, fugido para nuvens, deste mundo sem Poesia, horrorizado. Mas a verdade é que me custa muito vê-lo parado. Não poderá o João lançar um novo número de despedida? Vejo a impossibilidade de o mantermos, assim distantes como estamos: próximos, sei que o entusiasmo de um contagiaria o outro, e *O Cavalo* não tropeçaria. Assim, parece-me melhor, realmente, darmos a tarefa por finda. [...] Veja, Amigo, se ainda tem coragem para lançar esse número 2. Talvez que surgissem, depois forças para continuarmos... Peço notícias urgentes sobre o caso. (p. 220-221).

As respostas não chegaram, nem tardiamente, e o diálogo feneceu. A carta enviada por Serpa no anseio de “notícias urgentes” não foi respondida e, na derradeira carta dos anos de 1950, João Cabral discorre por outros assuntos, desconexos do que os uniu na farta correspondência trocada.

O silêncio entre os dois poetas se instalou por quatro anos, e mesmo com uma breve retomada da comunicação, nenhuma linha foi mais escrita sobre a revista – e *O cavalo*, desapareceu.

Estudos diversos sobre a correspondência entre os escritores são reveladores e fornecem, aos pesquisadores e à crítica literária, novos fundamentos, detalhes, impressões e, principalmente, informações só possíveis de alcançar numa produção

do Eu sem a simulação ficcional ou poética. Mais do que a revista idealizada, a troca de escritos exhibe uma faceta do campo literário, sua movimentação e a articulação dos atores necessários para sua existência.

Ter conhecimento do livro *Correspondência inédita e anotada* – Alberto de Serpa – João Cabral de Melo Neto – O cavalo de todas as cores desvela outra faceta da produção literária em que estão circunstanciados, mais do que o sonho de uma revista que democratize mais a literatura, os anseios desses seres que, além de poetas, ainda assumem a função de propagar a poesia e patenteá-la como um bem necessário.

SOBRE A AUTORA

GERMANA ARAÚJO SALES é professora titular do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará (ILC/UFPA), pesquisadora 1D do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e coordenadora científica do acordo marco de cooperação entre Università Degli Studi Di Perugia (Itália) Piazza Dell Università Perugia e UFPA (Brasil).

germanasales@ufpa.br

<https://orcid.org/0000-0002-2120-7364>

Declaração de disponibilidade de dados

Os conjuntos de dados gerados e/ou analisados durante o estudo atual estão disponíveis no manuscrito e em materiais suplementares.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. (1940). *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles Júnior. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein. Produção: Martire de Clermont-Tonnerre e Arthur Cohn. Riofilme. Brasil, 1998. (113 min).
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Barcelona: s. ed., 1950.
- MINISTÉRIO das Relações Exteriores. *O Arquivo das Índias e o Brasil*: documentos para a história do Brasil existentes no Arquivo das Índias de Sevilha. Pesquisa de João Cabral de Melo Neto. Prefácio de José Honório Rodrigues. Divisão de Documentação, Seção de Publicações, 1966.
- MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*: com 22 desenhos de Carlos Leão. São Paulo: Edições Gaveta, 1946.
- O CAVALO de todas as cores n. 1, janeiro de 1950. Revista trimestral dirigida por Alberto de Serpa e João

Cabral de Melo Neto... publicada em Barcelona por João Cabral de Melo. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/file:///C:/Users/user/OneDrive/%C3%8Irea%2ode%2oTrabalho/IEB%2o-%2opublica%C3%A7%C3%B5es/RIEB/RIEB%2o92/e1o778%2oRES/materiais%2ode%2oapoio/UCBG-RB-17-26_Obra_Completa.pdf. Acesso em: dez. 2025.

RÊGIO, José. Poesia. *O cavalo de todas as cores*, n. 1, jan. 1950, s. p. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/file:///C:/Users/user/OneDrive/%C3%8Irea%2ode%2oTrabalho/IEB%2o-%2opublica%C3%A7%C3%B5es/RIEB/RIEB%2o92/e1o778%2oRES/materiais%2ode%2oapoio/UCBG-RB-17-26_Obra_Completa.pdf. Acesso em: dez. 2025.

SERPA, Alberto de (Org.). *As melhores poesias brasileiras*. Seleção, prefácio e notas de Alberto de Seabra. Lisboa: Portugal: 1944.

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>